

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CARLOS EDUARDO SILVEIRA

FOLCLORE, CULTURA E PATRIMÔNIO:
da produção social do(s) fandango(s)

CURITIBA

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CARLOS EDUARDO SILVEIRA

FOLCLORE, CULTURA E PATRIMÔNIO:
da produção social do(s) fandango(s)

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social,
no curso de Pós-Graduação em Antropologia, Setor
de Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Renato Guérios.

CURITIBA

2014

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná (PPGAS) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **Carlos Eduardo Silveira**, intitulada: "*FOLCLORE, CULTURA E PATRIMÔNIO: da produção social do(s) fandango(s)*" após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua... APROVAÇÃO..., completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em Antropologia Social**.

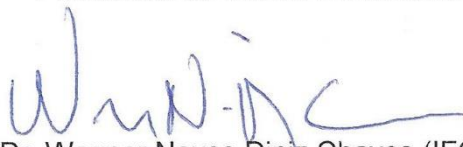
Considerações adicionais da Banca Examinadora:

A BANCA EXAMINADORA DESTACA A QUALIDADE DO
TRABALHO E RECOMENDA SUA PUBLICAÇÃO.

Curitiba, 23 de outubro de 2014.



Prof. Dr. Paulo Renato Guérios (Orientador)
Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. Wagner Neves Diniz Chaves (IFCS/UFRJ)
1º Examinador



Profa. Dra. Edilene Coffaci de Lima
2ª Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos professores do PPGAS/UFPR aos quais devo a minha formação e a quem atribuo o meu interesse e a minha escolha pela antropologia. Agradeço especialmente ao professor Paulo Guérios, por quem tenho grande admiração, pela maneira calma e cuidadosa com a qual me orientou, por sua disponibilidade e generosidade, pela confiança depositada em mim e pela maneira prazerosa com a qual me ensinou mais que antropologia. Agradeço a professora Ciméa Bevilaqua pelas críticas feitas na minha banca de qualificação, sendo que eu não poderia deixar de registrar que as suas aulas e a sua particular erudição sempre me impressionaram, motivos pelos quais optei por me dedicar à antropologia. Agradeço, também, aos professores João Rickli, Edilene Coffaci de Lima, Ricardo Cid Fernandes, Laura Pérez Gil, Liliana Porto e Rosângela Digiovanni (*in memoriam*) por tudo que me ensinaram nos últimos anos e sem a colaboração dos quais a realização deste trabalho não seria possível.

Agradeço especialmente aos meus pais, cujo o amor e apoio foram essenciais para a realização deste trabalho; à Gabriela, eterna e diária companheira; aos compadres Victor e Paula, com quem compartilho os sonhos da juventude; e aos demais amigos da reitoria, obrigado!

Agradeço também aos fandanguheiros e demais interessados no fandango que tanto me ensinaram e me ajudaram. Agradeço, especialmente, à Inami Custódio Pinto (*in memoriam*), grande entusiasta do fandango, que gentilmente me recebeu em sua casa e se dispôs a colaborar com a pesquisa; à Dona Mide, que desde o final da minha graduação me ajudou inúmeras vezes, dispondo-se sempre e muito carinhosamente a conversar comigo; ao Dauro e demais membros da AJJ, exemplos de luta pelos povos tradicionais, obrigado pela colaboração paciente; ao Aorélio e ao Poro, pelas estadias na Mandicuéra, pelas conversas e trocas de ideia; ao José Muniz, fandanguheiro e grande conhecedor da história do litoral; agradeço à todos os fandanguheiros de Iguape, Paranaguá e Guaraqueçaba.

RESUMO:

O objeto desta dissertação é o “Fandango Caiçara”, uma manifestação musical encontrada no litoral norte do Paraná e no litoral sul paulista, e que recentemente foi declarada patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial. Neste trabalho procuramos restituir a trajetória social desta manifestação musical e das suas diferentes apropriações ao longo do tempo por folcloristas, produtores culturais, especialistas em patrimônio e pelas “populações tradicionais caiçaras”. Ao evidenciarmos como são produzidos os predicados do fandango (“tradicional”, “folclórico”, “patrimônio cultural”, “conhecimento tradicional caiçara”) procuramos mostrar como o fandango não tem uma natureza definida *a priori* e que a estabilização da sua natureza é justamente a tarefa à qual se dedicam diversos atores, como folcloristas, fandangueiros, ambientalistas, produtores culturais, especialistas em patrimônio, etc.

Palavras-chave: fandango; folclore; patrimônio imaterial; caiçaras.

ABSTRACT:

The object of this dissertation is the "Fandango Caiçara", a musical manifestation found in the northern coast of Paraná and in the southern coast of São Paulo, that was recently declared as Brazilian intangible cultural heritage. In this work, we seek to restore the social trajectory of this musical manifestation and its different allocations over the time for folklorists, cultural producers, patrimony experts and the native populations "caiçaras". Our goal is to show how the same musical manifestation can be configured in different ways, depending on the agency of historical set of people and ideas. As we argued, the attributes and predicates applied to the idea of "fandango" are tributaries of certain social processes. Thus, we seek to show how the "fandango" has not a defined nature *a priori*, whereas the stabilization of its nature is rightly seen as the task to which are engaged several actors, and therefore, what is wanted to ethnography here: the process of composition/creation/stabilization of the "fandango".

Keywords: fandango; folklore; intangible heritage; caiçaras.

SUMÁRIO

Introdução: por um fandango menos ilhado	7
Capítulo 1: Fandango como folclore	33
1.1 O Interesse moderno pelo popular: a gênese dos Estudos de Folclore	34
1.2 Os Estudos de Folclore no Brasil	42
1.3 Movimento Folclórico Brasileiro e a folclorização do fandango	60
1.4 Inami Custódio Pinto e o <i>renascimento</i> do “fandango paranaense”	88
Capítulo 2: Fandango como cultura	126
2.1 A emergência da noção de “caiçara”	130
2.2 Fandango e luta por território	147
Capítulo 3: Fandango como patrimônio	172
3.1 Delineando um “território” e um “universo cultural” fandangueiro: o projeto Museu Vivo do Fandango e a patrimonialização do “Fandango Caiçara”	174
Considerações Finais	232
Referências bibliográficas	240

Introdução: por um fandango menos ilhado

O objeto deste trabalho é o chamado “Fandango Caiçara”, uma manifestação musical encontrada no litoral norte do Paraná e no litoral sul paulista, e que há pouco mais de um ano foi declarada patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial. Basicamente, o fandango é descrito atualmente como uma manifestação musical típica de uma região e da população que ocupa essa região, os chamados “caiçaras”. Em toda a literatura recente existente sobre o tema ou mesmo na fala nativa corrente o fandango é considerado a música tradicional caiçara, portanto, um dos elementos que caracteriza, particulariza e distingue uma formação cultural específica (os caiçaras) e o seu ambiente (o “território caiçara”).

Um exemplo dessa perspectiva, entre muitos outros, pode ser encontrado no Dossiê de Registro do “Fandango Caiçara” como patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial, patrocinado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional):

“Entre as práticas culturais definidoras destas populações [caiçaras] aponta-se o fandango como um dos elementos centrais e aglutinador. Em um fazer cotidiano, seja nos bailes, nas casas, quintais, ensaios de grupos, ou na “beira da maré”, o fandango permeia e conecta diferentes comunidades litorâneas presentes nesta região. [...] Compondo ainda o universo em que se expressa o fandango, temos um conjunto de coreografias desempenhada por homens e mulheres que costuram entre batidos, bailados e passadinhos a socialidade caiçara” (IPHAN, 2011: 7-8).

“O fandango, neste sentido, se insere neste contexto de fluxos e trocas, pois através dele circulam pessoas, saberes, tocadores, dançadores, festeiros, instrumentos, versos, além de generosidades e rivalidades, articulando a vida social caiçara num todo sistêmico” (IPHAN, 2011: 9).

“O fandango é uma forma de expressão central no compartilhamento de práticas, modos de vida, saberes e cosmovisões das populações caiçaras” (IPHAN, 2011: 21).

“Sob a melodia de violas e rabecas a memória caiçara se atualiza e ganha continuidade entre a juventude que sempre se faz presente. Momento de troca e diálogos inter-geracionais, afirma-se aí a dinâmica que envolve as manifestações culturais populares. Neste circuito entre fandangos, criam-se redes onde as trocas ocorrem em nível material e simbólico, trocam-se: versos, cd’s, fotografias, instrumentos, afinações, saberes de uma identidade em constante construção” (IPHAN, 2011: 44-45).

Ao mesmo tempo em que o fandango caracteriza culturalmente um grupo, caracteriza-o compartilhando um grupo de significados com ele, assim, pode-se dizer que as noções de fandango e de caçara são co-extensivas: caçara pode ser quem toca fandango, tanto quanto fandango é aquilo que o caçara toca. Mais do que uma relação metafórica, portanto, há uma relação metonímica entre um e outro.

Contudo, conforme iremos explorar ao longo deste trabalho, os adjetivos, os atributos e os predicados associados ao fandango são tributários de determinados processos sociais. Ainda que haja um sólido consenso sobre o que é o fandango, sobre o que ele significa e sobre quem ele representa, estas concepções variaram e vem sendo construídas ao longo do tempo, não sendo possível tomá-las como premissas não problemáticas. A própria associação entre “fandango” e “cultura caçara”, com a qual abrimos este texto e que atualmente é uma associação incontestada, que está no âmago de ambas as definições, emergiu apenas recentemente. Para dizer o mínimo, a associação entre “fandango” e “cultura caçara” está relacionada com a emergência, não apenas na teoria antropológica, mas principalmente no ordenamento jurídico brasileiro e internacional, de noções como “povos e comunidades tradicionais”, “conhecimentos e saberes tradicionais”, “patrimônio imaterial”, “conservação ambiental”, que foram acompanhadas por diversas transformações na forma com a qual parte destes grupos se relaciona com o Estado, se organiza politicamente, produz fandango, entre muitas outras coisas. Portanto, não parece adequado postularmos antecipadamente o que é o fandango, estabelecendo logo de saída qual seria a sua natureza, afirmando que ele seria “a música tradicional caçara”, pois estas associações são construções muito recentes, que devem ser compreendidas e analisadas, mas não tomadas como dado (*a priori*).

Se esta associação entre fandango e caçaras é realmente nova, como estou indicando, significa que existiram ou existem outras formas de compreendê-lo e que esta é apenas mais uma delas ou somente a mais recente. Quem sabe, então, ao invés de tratarmos o fandango como um conjunto fechado de saberes e técnicas tradicionais que perseveraram de tempos imemoriais, mantendo estas ou aquelas características mais ou menos imutáveis, *possamos*

investigar as sucessivas tentativas de delimitar e de definir o que é o fandango, atentando mais para a sua pluralidade e variação, do que para sua estabilidade e continuidade. Ao não nos comprometermos com uma definição prévia do que é o fandango – “a música tradicional caiçara” – deixamos aberto o caminho para que os próprios atores façam isso, reconhecendo que são eles, afinal, que permanentemente produzem os predicados do fandango.

Para os fins deste trabalho, então, buscaremos tratar o fandango como algo que não tem uma natureza definida *a priori*, entendendo que a tentativa de estabilização da sua natureza é justamente a tarefa à qual se dedicam diversos atores, como fandanguinhos, folcloristas, artistas, antropólogos, especialistas em patrimônio cultural, diferentes atores que se apropriaram do fandango ao longo do tempo emprestando a ele diferentes significados, que resultam em múltiplas formas de compreendê-lo e de vivenciá-lo: o fandango como folclore, o fandango como cultura e o fandango como patrimônio. Ao invés de tratá-lo como algo fixo, que no máximo se atualiza ao longo do tempo, buscaremos evidenciar as diferentes configurações que ele pode assumir dependendo de como operam as diferentes redes nas quais ele circula e é produzido, entendendo que a sua existência nunca é anterior ou independente destas redes. O que pretendemos etnografar, portanto, são estas *diferentes tentativas de postular uma natureza ao fandango*, uma manifestação musical que para alguns é “folclore paranaense”, para outros é “cultura popular” e “patrimônio cultural brasileiro”, para outros, ainda, é “conhecimento” e “saber tradicional caiçara”.

Esta perspectiva está de acordo com a nossa tentativa de des-ilhar o fandango, de vê-lo não somente como uma prática cultural organicamente vinculada a um grupo bem delimitado, mas como algo que se estende para além dele e que por isso acaba envolvendo mais coisas na sua produção e circulação do que apenas a tradição, a identidade e a cultura caiçara. Segundo a perspectiva aqui adotada, a identidade e a cultura caiçara não devem ser tomadas como aquilo que explica o fandango, pois são elas que devem ser explicadas. Neste sentido, não parece ser a melhor escolha tomarmos como marco explicativo o fandango unicamente enquanto expressão do Ser caiçara: o fandango como expressão do “modo de vida” caiçara. O problema não é admitir *a priori* a relação entre fandango e cultura caiçara tomando por pré-existente

uma relação construída *a posteriori*¹. O inconveniente é que tanto “o fandango” como “a cultura caiçara” parecem ser construções já realizadas, concluídas, deixando de indicar a tarefa incessante que é ter que produzi-las. Nosso ponto de partida, então, não são “as comunidades caiçaras” enquanto totalidades já constituídas, realizadas, estabilizadas, das quais o antropólogo procuraria extrair certos mecanismos e revelar princípios gerais. Para nós, a sociedade, a tradição e a cultura não é o que está “por trás”, como um contexto fixado previamente que informa e dá sentido as relações sociais, mas é aquilo que está à frente dos agentes, como uma espécie de tarefa sempre a ser cumprida (Latour, 2012: 266). A ideia de sociedade, tanto quanto a de tradição e de cultura, dissimulam a tarefa de composição e produção delas², como se esta tarefa já estivesse concluída. Se, conforme veremos, o fandango sempre foi tomado como um dos principais representantes (expressão/marca) de uma diferença cultural, é preciso admitir que “for better or worse, difference and sameness are only ever partial achievements” (Candea, 2010: 5). Nossa ideia, enfim, é a de que a “cultura caiçara” precisa ser permanentemente criada, ela não é um fato consumado, ela está à frente dos agentes e não “por trás da cena, acima de nossas cabeças e antes da ação” (Latour, 2012: 350), como um ente que paira sobre o litoral sul paulista e norte paranaense e que informa sobre muito do que as pessoas ali fazem.

A primeira ideia da qual lançamos mão, então, é a de que o fandango precisa ser incessantemente feito, que esta não é uma tarefa concluída, tanto quanto a realização da cultura ou da sociedade também não é. Decorre disso a ideia de que o fandango, assim como a sociedade e a cultura, são sempre construções parciais, incompletas, logo, incessantes. Compreender o fandango

¹ Ainda que essa construção implique na reelaboração retrospectiva de todo o passado do fandango e dos caiçaras, já que a definição deles como “povos e comunidades tradicionais” é entendida como o *reconhecimento* de “modos de vida culturalmente diferenciados”, ou seja, só se reconhece algo que já existe, e se já existe significa que eles sempre (no passado também) foram uma “comunidade tradicional”, ainda que essa noção tenha emergido há poucos anos.

² Conforme propõe Catarina Vianna (Vianna, 2010: 33), “usa-se ‘composição de mundo’ apenas como uma prótese que ajuda a evitar totalizações, que por exemplo as noções de cultura, sistema, estrutura, cosmologia trazem implícitas”. Evidentemente, conforme ressalta Vianna (Ibid.), o objetivo não é simplesmente trocar a ideia de “cultura” pela de “composição do mundo”, fundamentalmente, trata-se de experimentar uma mudança de ênfase analítica: “ao invés da atenção ao processo de modificação de algo relativamente fixo (ou minimamente estável), o foco torna-se o processo de fixação (e posterior deslizamento) de algo que está sempre em escape” (Ibid.).

como algo que está à frente e que permanentemente não está concluído (*working in progress*), também pretende evitar que o fandango praticado contemporaneamente seja visto como uma versão atualizada (degenerada porque modernizada para os puristas, demonstração de resistência para os mais otimistas) de uma manifestação cultural que originalmente se dava nos sítios, entre parentes, onde ele desenvolvia determinadas funções na reprodução do grupo. Desta perspectiva, o fandango sempre “esteve lá” e o que ocorreria atualmente é a sua adaptação, atualização e reelaboração diante de novos tempos. Porém, novamente ele continua sendo pensado como algo que persevera (uma tradição), que já está pronto (finalizado) e que age sozinho, automaticamente, porque a sua razão última é expressar, atualizar e dar sentido a “cultura caiçara”.

Ao fazer isso, substitui-se quem efetivamente dá vida e realidade a ele, de modos específicos, mediante o estabelecimento de relações concretas, por simples valores representativos (cultura/tradição/identidade) em nome dos quais se supõe que os caiçaras ou os fandanguheiros vivam. Se, conforme argumenta Eduardo Viveiros de Castro (2006a: 195), “nós acreditamos que o ser de uma sociedade está na sua perseverança [na qual] a memória e a tradição são o mármore identificador no qual é talhada a imagem da cultura”, pretendemos, então, oferecer uma imagem do fandango não como mármore (sólido, resistente e durável), como tendemos a imaginá-lo, mas *como o resultado precário e sempre parcial da ação de diversos atores, discursos e instituições, e das relações estabelecidas entre eles*³.

Duas noções são centrais para este trabalho e esclarecem adequadamente quais são os nossos propósitos: *circulação* e *produção*. Ambas nos auxiliarão na composição de uma imagem mais precária, parcial e fluída destes entes demasiados marmorizados como “os caiçaras” ou “os fandanguheiros”. Vejamos, por exemplo, o significado etimológico da palavra

³ Ao mesmo tempo, é preciso destacar que “to claim that things are constructed is not to somehow negate their reality, any more than seeing a building site negates the reality of the building which later comes to stand there” (Candea, 2010: 5). Conforme veremos, a ideia de “tradição”, “identidade”, “cultura” e “caiçara” são habilmente manejadas e circulam intensamente no ambiente sobre o qual eu pretendo refletir, portanto, sob nenhuma hipótese poderíamos descartá-las. A diferença, porém, é que não as trato como entidades abstratas (exteriores, transcendentais) em nome das quais se supõe que os fandanguheiros ou os caiçaras sintam, vivam e ajam, mas como criações sociais – “feitas simultaneamente de imaginação sociológica, criações jurídicas, vontade política e desejos” (Arruti, 1997: 7).

“produzir”. Em latim *producere*: *pro* (à frente, adiante) *ducere* (levar, conduzir), muito semelhante a palavra traduzir, em latim *traducere*: *trans* (através) *ducere* (levar, conduzir). Com isso em mente poderíamos perguntar: quem produz o fandango? Como ele é produzido? Ou seja, quem o leva adiante, quem o conduz? E como ele é levado adiante, como é conduzido e traduzido? Quem ou quais coisas o transportam? Daí a importância da noção de *circulação*. Queremos entender o fandango segundo as redes que operam a sua circulação, ou seja, o conjunto de pessoas, coisas, ideias e instituições que o levam continuamente adiante, manipulando-o, intermediando-o, traduzindo-o, inventando-o. Se a ideia de produzir passar a indicar a ideia de *levar adiante*, então a produção do fandango é a própria circulação dele. O fandango é efeito da sua circulação, é o resultado sempre parcial e precário dela. Este, enfim, é o objeto dessa dissertação: a produção/circulação do(s) fandango(s).

Desta perspectiva, nossos atores são aqueles que *levam o fandango adiante*, que o fazem circular, que o produzem. Um construtor de violas e rabecas, por exemplo, leva o fandango adiante. Um projeto de “resgate” e “valorização da cultura caiçara” realizado por uma ONG, por uma associação comunitária, por um ponto de cultura ou por universitários extensionistas, também leva o fandango adiante. Um fandanguero velho, premiado pelo Ministério da Cultura (MinC) como “mestre da cultura popular”, leva o fandango adiante, assim como a própria premiação promovida pelo MinC. Ao mesmo tempo, o Decreto 3.551/2000 que institui o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial” leva o fandango adiante. Uma pesquisa acadêmica, um inventário folclorista, uma exposição fotográfica ou museológica sobre a “cultura caiçara” igualmente leva o fandango adiante. Um grupo curitibano de folclore paranaense, muito antigo, no qual todos os participantes jamais moraram no litoral ou aprenderam a tocar na infância, com “mestres”, através da tradição, leva o fandango adiante. Enfim, podemos considerar ator todo aquele, sem exceção, que participa da produção do fandango, qualquer um que o *leve adiante*, que oportunize a sua circulação.

No fundo, o destaque que damos as ideias de *produção e circulação* pretende justamente alargar o conjunto de elementos que podem ser considerados atores. Em consequência do aumento do número de atores, ampliam-se também os canais pelos quais o fandango circula, permitindo vê-lo

não somente como uma manifestação musical organicamente vinculada a um grupo bem delimitado (“os caiçaras”), mas como algo que se estende para além dele⁴.

* * * *

Esta perspectiva se impôs logo no início desta pesquisa quando ao procurar pelos fandanguinhos e grupos de fandango em diferentes municípios litorâneos do Paraná e de São Paulo, deparei-me com um universo apenas aparentemente homogêneo. Realmente, eram cidades, ilhas, vilas de pescadores, a paisagem de mar e mata atlântica era mais ou menos a mesma, mas os fandangos e os fandanguinhos que eu estava conhecendo eram muito diferentes. Darei alguns exemplos simples logo em seguida, procurando ilustrar esta diversidade de fandangos. Ficará claro, enfim, que só é possível dizer algo sobre fandango quando se explicita quem o está *levando adiante*, uma vez que o fandango em si pode servir aos mais variados propósitos e empreendimentos.

No município de Iguape, litoral norte do estado de São Paulo, um desavisado qualquer que procure por um fandango será aconselhado a procurar, pelo menos, três locais: o Clube Sandália de Prata, a Associação dos Jovens da Juréia (AJJ) e a Domingueira do Nelsinho. A Associação está construindo a sua sede própria, logo, ela não promove seus próprios bailes, o grupo de fandango

⁴ Do contrário, como seria possível identificar e delimitar quem são “os fandanguinhos”, aqueles possíveis interlocutores de uma pesquisa sobre o fandango? Seriam estes apenas aqueles que tocam fandango? Se fossemos incluir nesta categoria qualquer um que saiba tocar “viola fandanguinha”, por exemplo, caberiam muitos músicos e pesquisadores curitibanos, ao passo que muitos “fandanguinhos” do litoral seriam excluídos, já que muitos apenas tocam adufe (pandeiro) ou apenas dançam, por exemplo. Neste sentido, então, estamos considerando que o fandango não é produzido apenas por aqueles que tocam, até porque o fandango não consiste somente em uma manifestação musical. Ao mesmo tempo, como veremos, a possibilidade de se assumir como fandanguinho e de ostentar esta distinção social, manifestando a participação em um grupo específico de pessoas (“os fandanguinhos”), foi algo propiciado apenas recentemente pelas políticas patrimoniais que tiveram um grande esforço para criar uma “comunidade fandanguinha”, um conjunto de pessoas que se identificasse como detentora de um patrimônio, de um saber que agora considera-se especial, mas que antes era um saber comum, que não exigia proteção e por isso não era capaz de fazer erigir um grupo em torno deste saber. Portanto, é difícil definir de antemão quem são “os fandanguinhos”, já que se trata de uma categoria bastante instável e controversa. Talvez, ela seja uma criação propiciada por folcloristas, antropólogos e especialistas em patrimônio cultural, que mesmo movendo-se em sentido contrário, nunca deixaram de reificar e grupalizar “os fandanguinhos”. Mesmo como critério de autoidentificação esta categoria não é óbvia. Por estes motivos, optamos por deixar esta categoria o mais aberta possível, de modo que ela possa contemplar certa diversidade de fandangos, que a sua delimitação de antemão poderia fazer achatar.

da Associação participa de eventos culturais em toda a região, geralmente em ocasiões públicas e solenes, nas quais o grupo é convidado para mostrar a “cultura” e a “tradição” das “comunidades caiçaras”. Conforme veremos em detalhes no segundo capítulo, este grupo de fandango foi formado por um grupo de pessoas, quase todos da mesma família, que há mais de 20 anos trava um conflito imenso com os poderes públicos em decorrência da categorização da terra em que viviam como “área de preservação ambiental permanente”, o que significa, basicamente, que eles não podem lá permanecer, tampouco praticar atividade extrativista, prática comum na região e que está ligada a própria possibilidade de sobrevivência do grupo. Conforme consta no sítio virtual da AJJ, a Associação “tem como objetivos principais a geração de renda, o resgate e a manutenção da cultura caiçara e a permanência das comunidades da Juréia em suas terras”. Para os membros deste grupo, o fandango é uma prática tradicional caiçara, que está sendo minada pelo Estado, com o apoio de ambientalistas, junto com todo o “modo de vida tradicional caiçara”. Para eles, fazer fandango é resistir, sinaliza que eles têm “cultura”, que eles são diferentes, tanto quanto é diferente a forma tradicional com a qual eles se relacionam com a natureza, o que justifica a permanência deles em seu território tradicional, que, conforme eles salientam, só está conservado porque eles possuem modos tradicionais de manejar os recursos naturais.

Este grupo de fandango foi idealizado em 1993, por Dauro Marcos do Prado, fundador e antigo presidente da AJJ, que atualmente ocupa a cadeira destinada aos “caiçaras” na Comissão Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidade Tradicionais (CNPCT)⁵. Antes disso,

⁵ A CNPCT é um órgão de caráter consultivo e deliberativo, que tem como objetivo encaminhar a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, criada pelo mesmo Decreto 6.040/2007. A CNPCT é um desdobramento do Centro Nacional de Desenvolvimento Sustentado das Populações Tradicionais (CNPT), criado através da Portaria IBAMA nº 22/1992, que foi o primeiro órgão criado no Brasil com a finalidade de tratar das demandas relacionadas às “populações tradicionais”, que tiveram início com as reivindicações dos seringueiros iniciadas em meados da década de 1980. O principal desdobramento da luta dos seringueiros foi a criação das Reservas Extrativistas (RESEXs), que tinham como novidade a importância dada às comunidades locais na conservação da biodiversidade, uma proposta que se contrapõe ao modelo clássico de preservação, baseado na demarcação de parques e reservas ambientais nas quais a presença humana não é tolerada. A CNPCT é presidida pelo Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS) e secretariado pelo Ministério do Meio Ambiente (MMA). É constituída, ainda, por outros representantes de órgãos e entidades federais e de organizações não governamentais, que se reúnem de quatro em quatro meses. Os “povos e comunidades tradicionais” com assento nesta comissão são: Agroextrativistas da

Dauro participou ativamente de grandes empreendimentos envolvendo o fandango, como o projeto Museu Vivo do Fandango e o processo de Registro do fandango como patrimônio cultural brasileiro. Ao contrário da maioria dos grupos de fandango, o grupo da AJJ não possui CD gravado, nem tem em suas fileiras alguém considerado “mestre”, alguém mais velho e que seja reconhecido pelo próprio grupo e pelos demais como um bom tocador. O grupo da AJJ já reuniu até 35 pessoas, entre dançarinos e tocadores, mas atualmente é formado por aproximadamente 12 membros. As apresentações artísticas têm diminuído bastante recentemente, ficando restritas a festas regionais, como o “Revelando São Paulo” e a “Festa da Tainha”, por exemplo. Além das apresentações de fandango e da mobilização política encampada pelos membros da AJJ em diversas frentes, nos últimos dois anos o grupo tem se dedicado a construção da sua sede própria, um imóvel muito bonito, com projeto arquitetônico concebido por uma ONG internacional, baseada em Santos, litoral paulista, fundada por um grupo de arquitetos. A construção é um sonho antigo dos membros da AJJ, que pretendem fazer dela um local para “vivência da cultura caiçara”. O espaço principal da construção é um amplo local, com tablado de madeira, planejado para a realização de bailes de fandango.

Já no Clube Sandália de Prata ou na “Domingueira do Nelsinho”, nosso hipotético desavisado à procura de um fandango encontraria um pequeno baile dançante, frequentado por pessoas da periferia de Iguape com mais de 50 anos, à procura de diversão, amizade e relações amorosas. Neste caso, serão tocados apenas fandangos bailados (*chimarrita* e *dandão*), e, como em um baile comum, pares de homens e mulheres se alternam durante a noite, dançando ao som não apenas de violas, rabecas e adufos, considerados os instrumentos musicais tradicionais do fandango, mas também de violão, cavaquinho, pandeiro e surdo, em geral microfonados. Os moradores de Iguape referem-se a estes bailes como “bailes da terceira idade” ou “um lugar de velhos”, de “pessoas de idade”. Tanto no Sandália de Prata, como na Domingueira do Nelsinho, não se nota nenhuma preocupação dos músicos, dos dançarinos ou dos promotores do baile em

Amazônia, Caiçaras, Comunidades de Fundo de Pasto, Comunidades de Terreiro, Comunidades Remanescentes de Quilombos, Faxinais, Geraizeiros, Pantaneiros, Pescadores Artesanais, Pomeranos, Ciganos, Povos Indígenas, Quebradeiras de Coco-de-Babaçu, Retireiros e Seringueiros.

exaltar a tradicionalidade do fandango ou em demarcar diferenças em relações a outras práticas semelhantes. Para eles, aquilo é um baile, um *fandango*, não um baile caiçara ou tradicional, mas um baile apenas, um baile de viúvos, aposentados, senhoras e senhoras. Ao contrário do grupo de fandango da AJJ, nos bailes do Nelsinho e do Sandália não ocorrem danças coreografadas, quando o fandango geralmente é dançado com tamancos de madeira construídos artesanalmente, que é um dos elementos mais enfatizados quando se deseja ressaltar a singularidade do fandango.

Nelsinho trabalha no serviço municipal de limpeza pública, recolhendo lixo, e após tocar muitos anos no Sandália de Prata acabou promovendo seus próprios bailes no espremido pátio da sua casa, à pedido da sua esposa, que não gostava que ele passasse as noites no Sandália de Prata. Nelsinho não recebe dinheiro para tocar, também não cobra pela entrada no baile, nem comercializa comidas e bebidas lá dentro. Em alguns domingos ele organiza um café, que é servido após o encerramento do baile, no qual “cada um traz o que pode”. Nelsinho se orgulha muito de ser violeiro, em sua humilde casa ele ostenta nas paredes da sala as diversas violas que já o acompanharam, além de outros objetos que fazem referência ao fandango e à folia de reis, da qual ele também participa. Há pouco tempo, por conta própria, Nelsinho registrou em CD alguns fandangos tocados pelo seu grupo. Da ampla discografia sobre fandango, provavelmente, este seja o único disco que tenha sido gravado por conta própria, em estúdio amador, sem o auxílio financeiro das Leis de Incentivo à Cultura, obtido mediante a realização de “projetos”.

Poderíamos citar outros grupos de fandango deste município, mas estes a que fizemos menção são certamente os mais ativos (neste município), e uma breve descrição deles parece suficiente para indicarmos a heterogeneidade do fandango. Evidentemente, sua diversidade vincula-se à diversidade dos atores que o promovem sempre de modos particulares. No primeiro caso, o fandango está associado à longa luta da família Prado em prol da sua permanência e de outras famílias em seus “territórios tradicionais”. Aqui, o fandango é considerado um “conhecimento tradicional”, que estaria sendo perdido em detrimento da conservação do meio-ambiente, que para eles deveria ser compatibilizada com a presença deles em seu território. Éber do Prado, atual tesoureiro da AJJ, relatou a formação deste grupo da seguinte maneira:

- E o grupo de fandango quem começou e como começou?

Então, a gente começou assim, eu não participei desse começo, mas começou bem no início da Associação, foi lá em 1993, com a necessidade de manter a cultura caiçara. Falamos: “vamos manter, vamos fazer um negócio pra gente pelo menos lembrar todo dia do que a gente fazia lá [na Juréia]”. Daí criamos o grupo de fandango. Aí teve muitos que não sabiam, teve danças que assim, que a comunidade aprende, aprende no dia-a-dia, né? Então muitos deixaram de aprender isso e aí foram assistir vídeos de pessoas, de antigos dançando batido, *engenho*, *sirindi*, tocando folia de reis, valsado, *passadinho*. São várias danças do fandango e várias músicas do fandango que não tem dança, né, que tão ali no meio e ninguém sabia, aí foram aprendendo, ensaia, ensaia daqui, ensaia dali, foi o grupo na verdade que criou a Associação que criou o grupo de fandango.

- E quem foram essas pessoas? Esses primeiros?

Meu pai, minha mãe, meus tios, que a maioria saiu de lá [da Juréia], meu tio Dauro, meu tio Pedro, que é irmão da minha mãe, minhas tias, minhas avós, primos deles que saíram de lá também, que foram expulsos de lá por causa da estação ecológica. Muitos sabiam tocar viola, sabiam tocar a caixa, a rabeca, então criaram um grupo de fandango e falaram “agora temos que ensaiar”. Ensaiaram, ensaiaram até aprender a dançar. Por exemplo o valsado, eles faziam porque eles faziam isso rotineiramente, faziam *passadinho*, mas o modo batido ninguém sabia, *sirindi* ninguém sabia, *engenho* ninguém sabia, então foram aprendendo, assistindo vídeo e fazendo, assistindo vídeo e fazendo. (Éber do Prado, entrevista concedida em 03/04/2013)

Nesta fala, Éber menciona em dois momentos distintos algo que naquela tarde ele reiterou variadas vezes e com um incrível poder argumentativo: a ideia de que o fandango, enquanto elemento constitutivo do “modo de vida tradicional caiçara”, só faz sentido quando rotinizado, quando vivenciado no dia-a-dia da “comunidade”. Conforme ele me disse, “a questão mesmo é a briga pelo território, é a luta pelo território que é a questão pra manutenção da cultura, você já viu um caiçara dentro da cidade, fazendo roça no meio da [Avenida] Paulista? Então assim, a lógica da cultura caiçara é o território dele, né, é ali que ele exerce a sua cultura”. Para ele, então, “a lógica” da cultura caiçara é o “território”, sem ele não há caiçara nem fandango.

Nos dois casos vistos aqui podemos dizer que o fandango goza de certa centralidade na vida destas pessoas. Conforme me disse Nelsinho: “Pra falar a verdade, eu sou muito fanático por isso aqui, a coisa que eu mais me sinto feliz é essa viola”. Com o fandango, disse-me Nelsinho lembrando da época em que tocava no Sandália, “eu vivi meus melhores dias”. Ainda que circunscrito a um universo muito pequeno, ele considerava que vivia uma vida de artista: frequentava bailes, tinha muitos amigos, era prestigiado como um bom violeiro,

tinha CD autoral gravado, além de se apresentar semanalmente em fandangos durante o ano todo. Mesmo tendo que abandonar mais ou menos a contragosto os bailes do Sandália, ele acabou organizando suas famosas “domingueiras” apenas para não deixar de fazer o que mais gosta. Segundo ele, é na pequena garagem da sua casa, na sua “domingueira”, que ele vai “encerrar a carreira”.

Os jovens da AJJ, de maneira distinta, também destinam o fandango a um lugar central. Além de argumentarem que o fandango é central para a manutenção da cultura caiçara, o fandango envolve diversas práticas cotidianas deles. Os membros da AJJ confeccionam e comercializam instrumentos musicais do fandango; participam de oficinas e seminários onde o tema é o fandango; o fandango é mencionado em “projetos” que eles submetem aos mais variados editais para financiar as atividades da Associação; eles frequentemente fornecem entrevistas sobre o fandango; gravam vídeos e documentários; além de tocarem, dançarem e conhecerem uma variedade de danças e músicas.

Apesar de haver certa centralidade do fandango em ambos os casos, os circuitos destes fandangos são muito diferentes. Nelsinho toca para aproximadamente 40 pessoas, todas mais velhas, no bairro do Rocio, periferia de Iguape. Em toda a região por mim pesquisada, certamente, Nelsinho era o fandangueiro mais ativo, com a maior quantidade de apresentações anuais, uma vez que as suas *performances* não estavam restritas aos eventos realizados para promover “o fandango” e “a cultura caiçara”, como ocorre com boa parte dos grupos de fandango. Nelsinho considera-se um artista, a qual foi dado o “dom” de tocar viola. Nelsinho e seu grupo já se apresentaram várias vezes no “Revelando São Paulo”, uma festa regional que tem como foco o artesanato, a arte popular e a geração de renda, e também foi entrevistado pelo projeto Museu Vivo do Fandango, o evento de maior proporção já realizado envolvendo o fandango. Apesar de ele ter conhecido a equipe de pesquisadores do projeto Museu Vivo, que conforme veremos no terceiro capítulo reunia os principais artistas, antropólogos e produtores culturais envolvidos com os fandangueiros, Nelsinho não sabia me dizer o que era o IPHAN, o patrimônio cultural ou as Leis de Incentivo, por exemplo. Nelsinho também não esboçou em nenhum momento a ideia de que a prefeitura ou o governo deveria valorizar e proteger os caiçaras e a sua cultura.

Enquanto isso, os membros da AJJ associavam o fandango a outros elementos que não o baile, à noite, à dança, às mulheres. O fandango remetia-os a um passado imaginado e a um futuro desejado, conforme Éber me falou: “vamos fazer um negócio pra gente *pelo menos lembrar todo dia* do que a gente fazia lá [na Juréia]”. Daí criamos o grupo de fandango”. O fandango seria um dos elementos da vida caiçara, de uma vida em comunidade, vivida perto da família e com acesso aos recursos naturais. Enquanto Nelsinho dispôs a própria casa em benefício dos bailes, a AJJ promovia outro fandango, em outros tipos de eventos, envolvendo outras questões, dispondo o fandango em outras formas e em outras redes. Se o fandango proporciona uma carreira artística para Nelsinho, para os jovens da AJJ a Associação é um “espaço de formação”, “um ciclo de vivências”:

Então a gente tem meio que um ciclo dentro da Associação e a gente vê que é um espaço de formação na verdade. Eu aprendo muito mais aqui dentro da Associação, participando de conferência, de reuniões que eu nem sabia pra que que era, mas acaba sabendo no decorrer, né? [...] Por exemplo, eu já participei da Conferência Nacional da Juventude, já participei da Consulta Nacional da Juventude dos Povos e Comunidades Tradicionais lá em Brasília, já participei de conferências em Santos, tem parceiros da Associação que convidam a gente pra participar de algumas experiências incríveis na verdade, porque a gente passa um mês, eu passei um mês em 2011 inteirinho com pessoas do mundo inteiro, pessoas de vinte países. [...] Então a gente vê que a nossa formação tem algum fundamento, tem uma razão. Então a gente tem um ciclo na Associação que é muito importante. Esse tempo que a gente passa aqui é um tempo de formação, ao mesmo tempo que você tá aí se matando, que não é fácil, vindo aqui toda hora, mexendo em prestação de contas e trabalhando em obra, porque a gente não trabalha em uma coisa só, a gente vê que é compensatório, a gente tá aí, tá indo pra um caminho que não sei se é certo, mas é gratificante. (Éber do Prado, entrevista concedida em 03/04/2013)

Enfim, estes casos parecem adequados para ilustrar a variabilidade dos usos, dos conceitos e dos circuitos que envolvem uma mesma manifestação musical. Quando definimos aprioristicamente o que o fandango é, quais conteúdos ele veicula, substituindo quem efetivamente dá vida e realidade a ele por simples valores representativos – a cultura e a tradição caiçara – corremos o risco de perder tanto a especificidade da AJJ e de Nelsinho, como a especificidade do fandango em si. Invisibilizados no oceano da cultura caiçara, tanto o fandango, como a AJJ e Nelsinho, tornam-se apenas emissores de valores transcendentais: eles “representam” a cultura caiçara, não se sabe

como, nem por quais meios. De modo semelhante, encerrar o fandango na cultura caiçara implica selecionarmos uma parte específica do fenômeno como mais legítima e verdadeira. Dos extensos circuitos que se seguem à produção do fandango reconheceríamos apenas alguns trechos como reais, justamente aqueles trechos onde se imagina que o fandango atua em estado de pureza, de verdade, ou seja, os momentos em que ele supostamente atua como um dispositivo central de uma cultura. Esta seria a sua única possibilidade, sua essência: dar sentido, representar e estruturar o universo cultural caiçara.

O que gostaríamos de extrair dessa breve descrição dos distintos fandangos veiculados pela AJJ e por Nelsinho é o fato de que o fandango é *levado adiante* de modos específicos e conforme é *levado adiante* ele pode tanto resultar em argumento para a demarcação de terras, por exemplo, como pode aproximar pessoas idosas de um bairro popular em uma garagem para dançarem e namorarem. O fandango pode tanto ir a Brasília, em reuniões da Comissão Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidade Tradicionais, como pode tornar Nelsinho um artista ou permitir que Éber conheça “pessoas de vinte países”. Provavelmente, se optássemos por entender o fandango como expressão da cultura caiçara, a etnografia se aproximaria apenas destes atores que fazem o fandango emergir sob a fórmula “fandango enquanto conhecimento tradicional caiçara” (ou fandango enquanto “cultura popular”) excluindo pessoas como Nelsinho da reflexão.

Estes dois casos, então, ilustram dois modos distintos pelo quais o fandango deixa-se agir. A perspectiva aqui adotada pretende justamente conjugar estes diferentes modos – ou diferentes conjuntos históricos de pessoas, coisas e ideias – pelos quais o fandango é produzido. Aumentando o número de atores, aumentam-se os canais e os circuitos pelos quais o fandango circula, consequentemente temos um fandango menos ilhado, um fandango onde os “de dentro” e os “de fora” da ilha da cultura caiçara recebam o mesmo tratamento analítico e tenham *a priori* as mesmas possibilidades. Subscrevendo uma famosa expressão do antropólogo José Magnani, trata-se de tentar fugir da “tentação da aldeia”, uma noção de totalidade que nos leva a “circunscrever o entorno de uma pesquisa com personagens identificados e conhecidos, no interior de fronteiras definidas” (2002: 19). Ademais, conforme sentenciou Lévi-Strauss (1973: 333), é preciso lembrar que “a diversidade das culturas humanas

não nos deve levar a uma observação fragmentadora ou fragmentada. Ela é menos função do isolamento dos grupos que das relações que os unem”.

* * * *

Conforme afirmamos no início, os predicados associados ao fandango são tributários de determinados processos sociais. Seguindo esta ideia inicial, podemos afirmar igualmente que a excepcional qualidade artística ou histórica do fandango não é imanente a ele, mas está relacionada à atuação de determinados conjuntos históricos de coisas e pessoas. É o que Sally Price (2000:102) parece querer dizer quando afirma que os “objetos de produção primitiva não constituem objetos de arte até que conhecedores ocidentais estabeleçam o seu mérito artístico”. A tarefa de estabelecer certos méritos ao fandango, de definir a sua natureza e de dizer o que ele significa, é um processo no qual diferentes atores se engajaram ao longo do tempo, como fandanguinhos, folcloristas, artistas, antropólogos, órgãos de preservação do patrimônio cultural, etc. A atuação destes diferentes atores nos informam sobre os diferentes regimes de valor e circuitos de circulação do qual o fandango já foi objeto: o regime/circuito do “folclore”, do “patrimônio imaterial”, do “conhecimento tradicional caiçara”, da “cultura popular”, etc. A divisão de capítulos que iremos propor pretende mostrar como se deu o processo de constituição do Fandango Caiçara, evidenciando estes diferentes regimes de valor e circuitos de circulação do qual o fandango já foi objeto, que resultam em diferentes mas convergentes “versões” dessa manifestação musical.

Conforme sugere Ana Maria Ochoa (2003: 117), “folclore” e “patrimônio imaterial” podem ser compreendidos não como objetos que existem em si mesmos, mas como “diferentes maneiras de estabelecer circuitos de circulação e regimes de valor em torno das músicas locais”. Portanto, “folclore” e “patrimônio imaterial” são tipos determinados de enquadramento que configuram para as manifestações que descrevem um certo campo de possibilidade. Desta perspectiva, uma vez categorizado como “folclore”, “cultura popular” ou “patrimônio imaterial”, por exemplo, o fandango passaria a responder a um regime de circulação específico: articulam-se em torno dele práticas e discursos específicos; formas determinadas de produção e de recepção; um mercado no

qual ele possa circular; estabelecem-se critérios de avaliação do que é legítimo/verdadeiro (Cf.: Guérios, 2011). Como forma de categorização, o “folclore” e o “patrimônio imaterial” implicam necessariamente em uma valoração e em um redimensionamento daquilo que é categorizado, logo, categorizar é um ato, é fazer algo naquilo que é objeto da categorização e não apenas lhe reconhecer certos atributos já existentes. O que pretendemos fazer é discutir estes diferentes processos de enquadramento do fandango, mostrando os diferentes usos e apropriações que se podem dar sobre uma mesma manifestação musical. Conforme veremos, estes sucessivos enquadramentos (“folclore”, “patrimônio imaterial”, “conhecimento tradicional caiçara”) fixam o fandango em determinadas formas, consistem, então, em diferentes maneiras de objetificar o fandango, três diferentes modelos impositivos de cercamento sobre algo que se trata *a priori* de um infinito fluxo e de um processo em constante elaboração⁶.

No primeiro capítulo, iremos refletir sobre as primeiras tentativas de postular uma natureza ao fandango, que se deram com os intelectuais folcloristas. Pretendemos demonstrar quem foram estes primeiros estudiosos do fandango; como eles o descreveram e o conceitualizaram; como procederam em suas pesquisas; e quais foram os efeitos das suas obras e, em alguns casos, quais foram os efeitos da presença deles em campo. Nosso objetivo não é oferecer uma revisão bibliográfica sobre o assunto, mas tentar pensar como o fandango foi *levado adiante* por determinados autores, ideias e instituições, destacando as operações, transformações e criações implicadas neste processo.

As primeiras reflexões sobre o fandango e sobre o habitante do litoral paranaense e paulista desenvolveram-se basicamente em duas frentes, que refletem em grande parte o desenvolvimento das Ciências Sociais brasileiras entre as décadas de 1940 e 1980. De um lado, conforme veremos no primeiro capítulo, há um grupo de intelectuais ligados aos chamados Estudos de Folclore (e ao que ficou conhecido como Movimento Folclórico Brasileiro), que

⁶ O fato do “patrimônio imaterial” ou do “folclore” implicar na estabilização de algo muito fugidio, como o fandango, não quer dizer que o fandango tenha sido diminuído pela patrimonialização ou pela folclorização, ao contrário, suas possibilidades aumentaram muito após estes processos, conforme veremos.

desenvolveram durante décadas diversas atividades de registro e coleta de manifestações folclóricas em várias comunidades litorâneas do Paraná e de São Paulo. Os mesmos grupos que atualmente interessam pesquisadores enquanto “comunidades tradicionais”, portadoras de “saberes tradicionais” e formas diferenciadas de lidar com a natureza, entre as décadas de 1940 e 1980 vão chamar a atenção dos folcloristas pelo seu suposto primitivismo, algo que eles teriam de autêntico e ainda não contaminado pela civilização, que deveria ser estudado, reverenciado e protegido. Este é o caso, por exemplo, dos estudos de Fernando Corrêa de Azevedo, Inami Custódio Pinto, Rossini Tavares de Lima e Alceu Maynard Araújo.

De outro lado, mas abrangendo praticamente o mesmo período, há um grupo de intelectuais paulistas estudando a mesma região, mas a partir de outros conceitos e com outras pretensões. Se, no caso dos folcloristas foi o fandango que se tornou objeto privilegiado, no caso destes outros intelectuais, que serão analisados no segundo capítulo, o que se torna objeto privilegiado é o caiçara, o seu bairro, suas formas de sobrevivência e as suas relações de produção analisadas à luz da tríade tradição-mudança-modernidade.

Para se ter um exemplo, o primeiro estudo realizado nos moldes daquilo que ficou conhecido no Brasil como “Estudos de Comunidade” foi justamente um trabalho deste tipo enfocando uma comunidade caiçara. É um texto de Emílio Willems e Gioconda Mussolini publicado em 1952, chamado “Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil”⁷. Ainda em 1952, estes mesmos autores publicam outro trabalho semelhante: “Buzios Island: a Caiçara Community in Southern Brazil”. Este trabalho foi publicado em português apenas em 2003, pelo NAPAUB/CEC (Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas em Áreas Úmidas Brasileiras / Centro de Estudos Caiçaras) da Universidade de São Paulo (USP). O NAPAUB/CEC é considerado o herdeiro institucional e intelectual de uma sub-área da antropologia chamada “antropologia da pesca”, que teria sido desenvolvida por Gioconda Mussolini, seu orientando Fernando Mourão e por Antonio Carlos Diegues, orientando e discípulo deste último e que atualmente coordena o NUPAUB/CEC (Ciacchi, 2007). Estes três autores e suas obras interessam-nos na medida em que foram

⁷ Na reedição de 1961 este livro aparece com o novo título “Uma vila brasileira: tradição e transição”.

eles os principais responsáveis por dar cidadania antropológica e justificativa filosófica ao conceito de caiçara. No segundo capítulo, então, iremos analisar os principais textos destes três autores buscando entender como emergiu o conceito de caiçara, e quando, como e por quais motivos ele se ressignificou, se aproximando das ideias de “conservação ambiental”, “populações tradicionais” e “conhecimento ecológico tradicional”. Posteriormente, demonstraremos quais foram os efeitos desse processo sobre o fandango e como ele se relaciona com as discussões do primeiro capítulo, quando o fandango era compreendido como “folclore” e não como “conhecimento tradicional caiçara”.

Conforme veremos, estas duas formas de compreender o fandango, discutidas em dois capítulos separados, resultaram na criação de dois diferentes grupos de fandango: o grupo que posteriormente ficaria conhecido como Grupo Folclórico Mestre Romão, que foi criado em 1967, em Paranaguá (PR), pelo folclorista paranaense Inami Custódio Pinto, que será discutido no final do primeiro capítulo; e o grupo de fandango da Associação dos Jovens da Juréia, criado em meados década de 1990, em Iguape (SP), em consequência de sérios conflitos socioambientais vividos na região da Juréia, no litoral norte paulista, conforme veremos no final do segundo capítulo. Nosso objetivo, como dissemos, é mostrar como uma mesma manifestação musical pode ser configurada de diferentes maneiras dependendo da atuação de conjunto histórico de pessoas e ideias. Como veremos, estes grupos são bastante diferentes, tanto em sua forma, como nos seus objetivos, sendo que cada um promove uma visão específica sobre o fandango, fazendo com que a mesma manifestação musical seja produzida e circule em canais e circuitos bastante distintos.

No terceiro capítulo, iremos descrever e analisar dois grandes eventos que tiveram o fandango como centro: o projeto Museu Vivo do Fandango e o processo de Registro do “Fandango Caiçara” como patrimônio cultural brasileiro, que ocorreram entre 2002 e 2012. Estes eventos permitem uma aproximação com a situação contemporânea do fandango, que mesmo guardando correspondência com a situação descrita nos dois primeiros capítulos, envolve agora outro conjunto histórico de pessoas, coisas e ideias na sua produção e circulação. De modo geral, estes dois eventos podem ser considerados como alguns dos principais responsáveis pela intensificação da aproximação de alguns

fandanguheiros com a academia, com o poder público e com o chamado “mercado cultural”, que apenas se insinuava no período entre 1940 e 2000 (capítulo 1 e 2).

Conforme veremos, o estabelecimento de relações entre fandanguheiros e produtores culturais, pesquisadores, músicos profissionais e agentes estatais, se dá por meio da realização de “projetos”, viabilizados por editais da Lei de Incentivo à Cultura. Este processo está ligado ao surgimento de um novo padrão de relacionamento entre o Estado, a iniciativa privada e a sociedade civil, a partir de meados da década de 1990, caracterizado pelo desenvolvimento de uma “esfera pública não estatal” (“terceiro setor”). É neste período que se formula o modelo atual de financiamento e desenvolvimento de políticas para a cultura, baseado na lógica da isenção fiscal e no estabelecimento de relações de parceria entre governo, iniciativa privada e organizações civis.

A emergência do chamado “terceiro setor” correspondeu à proliferação de diversos entes, como as organizações não-governamentais (ONGs) e, no caso aqui em questão, a figura do produtor cultural, um sujeito polivalente e detentor de um capital específico, que o possibilita circular entre o meio artístico, a iniciativa privada e os gestores de políticas públicas para a cultura. Junto a isso, desenvolve-se uma linguagem específica (editais, projetos, termos de parceria, prestações de contas, cursos de capacitação, oficinas, relatório de atividades, etc.) na qual se dará a relação entre mercado, Estado e organizações civis, que consiste justamente na *expertise* que o produtor cultural precisa dominar para viabilizar seus “projetos”.

O que buscaremos fazer no terceiro capítulo é descrever como foi realizado o projeto Museu Vivo do Fandango – que teve como desdobramento a patrimonialização do Fandango Caiçara – refletindo sobre os efeitos da sua realização sobre o fandango e os fandanguheiros. Este debate está diretamente ligado às discussões feitas nos dois primeiros capítulos, conforme iremos ver, a patrimonialização do fandango é em grande medida a consagração tanto da perspectiva folclorista (capítulo 1) como da perspectiva dos movimentos sociais caiçaras (capítulo 2) sobre o fandango, não obstante a patrimonialização tenha significado a superação destas duas perspectivas (locais), em benefício de uma perspectiva que as transcende, que alia estas duas visões dando forma a uma terceira, onde o fandango é visto como algo de todos os caiçaras, um patrimônio coletivo, que une fandanguheiros do Paraná e de São Paulo, pessoas que até

este momento praticamente não conheciam uns aos outros, e não se viam como parte de um grande comunidade formada por pessoas que compartilham um mesmo “saber tradicional”.

* * * *

Resta esclarecer ainda qual é o material empírico que subsidia estas reflexões e como ele foi elaborado. Conforme o leitor já deve ter notado, meu objetivo neste trabalho não é, como em geral se espera de uma pesquisa pretensamente etnográfica, descrever e observar em campo como os fandangueros e as comunidades caiçaras compreendem e elaboram o seu discurso musical, ou como se imaginam, se relacionam com os outros e constroem as suas identidades culturais a partir do fandango. Por um lado, trata-se de reconhecer que esta proposta já foi muito bem trabalhada, sob diferentes matizes, por outras antropólogas que se dedicaram recentemente ao estudo do fandango, como Carmen Lúcia Rodrigues (2013), Joana Corrêa (2013) e Patrícia Martins (2006), não havendo motivos para eu refazer este percurso. Por outro lado, entendo que essa perspectiva focada em um grupo de fandango específico ou em uma comunidade fandanguera em especial dá pouco espaço para o que pretendemos fazer aqui, que é justamente considerar a atuação de outros atores, além dos fandangueros, em torno do fandango.

Para evidenciar a multiplicidade de “versões” e os diferentes regimes de valor e circuitos de circulação que envolvem esta manifestação musical, não direcionei a pesquisa para um conjunto definido de atores, ancorando a etnografia em algum grupo, aldeia, região, em qualquer coisa fixa que pudesse funcionar como um “cenário” de pesquisa. Evidentemente, existe sim neste trabalho algo como um “contexto”, na verdade três – o contexto do folclore, da cultura caiçara e do patrimônio, mas eles não se traduzem em um lugar especial ou um espaço determinado no qual eu realizei a etnografia. Quando eu falo do fandango como folclore, por exemplo, eu falo tanto de um grupo de fandango de Paranaguá, como eu falo de um grupo curitibano (para-folclórico) de fandango; para isso, tive que fazer ao mesmo tempo pesquisa em arquivos, por exemplo, para conhecer os estudos sobre fandango realizada pela Sociedade de Etnografia e Folclore, liderada por Mário de Andrade nos anos trinta, assim como

tive que me aproximar e entrevistar o folclorista curitibano Inami Custódio Pinto, que além de principal estudioso do fandango, foi o responsável pela criação destes dois grupos de fandango, o grupo folclórico de Curitiba e o primeiro grupo de fandango do litoral, fundado em Paranaguá no final da década de 1960. Portanto, a etnografia foi realizada em lugares um pouco díspares uns dos outros, mas isso porque ela foi sempre guiada e motivada pela tentativa de demonstrar a diversidade de fandangos, que está ligada à diversidade dos atores que o promovem.

Entrevistei inúmeros fandangueiros em diferentes lugares dos municípios de Paranaguá, Guaraqueçaba, Iguape e Curitiba, onde também participei de diversos bailes de fandango e outros eventos relacionados a ele, desde reuniões políticas e audiências públicas até lançamentos de filmes e “projetos”. Algumas vezes, então, acompanhei algo do cotidiano dessas pessoas, mas esses contatos não alcançaram a intensidade que se pode esperar de um “trabalho de campo” em seu molde mais canônico. A questão, no fundo, não era tanto mergulhar intensamente na vida coletiva de *um* grupo de pessoas, mas seguir o fandango em qualquer lugar que ele aparecesse, seja nas lutas políticas, nos bailes, nos grupos folclóricos, nos “projetos”, etc. O que me chamava a atenção eram as múltiplas possibilidades oferecidas pelo fandango, o fato de que em torno dele se constituíam diferentes narrativas e perspectivas, conforme é possível perceber no breve relato sobre a “Domingueira do Nelsinho” e a Associação dos Jovens da Juréia. Desde o início da pesquisa, ao tentar me aproximar de qualquer pessoa ou evento relacionado ao fandango, fui conduzido a lugares muito heterogêneos, o que me atraiu, portanto, não foi a homogeneidade daquela prática, mas a capacidade que ela tinha de alimentar diferentes empreendimentos e suscitar controvérsias.

Para refletir minimamente sobre o que eu considero distintas e convergentes versões do fandango, o fandango como folclore, como patrimônio e como cultura caiçara, foi necessário deixar (no tempo e no espaço) a ilha da “cultura caiçara”, na qual os fandangueiros parecem figurar como uma totalidade autônoma, passando a enfocar processos supostamente exteriores a este universo, mas que também me permitiam falar sobre ele. A patrimonialização do fandango, por exemplo, não é fruto somente da mobilização dos fandangueiros: ela decorre das iniciativas dos folcloristas, é influenciada pela criação de

dezenas de áreas de preservação ambiental na região onde o fandango ocorre, foi oportunizada pela realização de um grande projeto proposto por pesquisadores e artistas que compartilham o gosto pelas manifestações artísticas populares, etc. Ao enfatizar estes outros que não “os fandangueiros” pretendo seguir uma sugestão feita por Maria Laura Cavalcanti (2012: 151, grifos meus), grande estudiosa da “cultura popular”:

Ora, os temas e processos da vida social, classificados sob a rubrica de folclore ou de cultura popular foram constituídos como objetos característicos no contexto da configuração dos estudos de folclore no país. Estudá-los requer autoconsciência e decisivas contextualizações e mediações, de tal modo que, quando hoje nos deparamos, digamos, com os folguedos contemporâneos, *o fato vivo em si reveste-se de camadas de sentidos muito diversos: além da prática, da memória e da visão dos próprios brincantes que o realizam, integram esse fato vivo os muitos textos que já o estudaram, as políticas culturais e turísticas que o promovem, as pré-noções e expectativas de nossas pesquisas. O valor da cultura popular produz-se, assim, na confluência de forças sociais e níveis de cultura distintos.*

Enfocar estas “camadas de sentidos muito diversos” que revestem o fandango já implica em certos ajustes na etnografia, que além da visão dos próprios brincantes, também irá se alimentar “dos muitos textos que já o estudaram”, das “políticas culturais e turísticas que o promovem”, etc. Contudo, não é apenas pela natureza do problema que pretendo abordar que eu decidi deixar a ilha da “cultura caiçara” e me aproximar destes outros agentes.

Por ser tratar de um universo sobre o qual incidem muitos e diferentes atores, com pretensões muito diversas, na qual me incluo, entendo que neste caso a distância pode se revelar em alguns aspectos mais útil para a pesquisa do que a elogiável proximidade com a qual a maioria dos antropólogos, com muita dificuldade, tem feito os seus trabalhos. Paradoxalmente, neste caso, entendo que a distância e a ênfase na dimensão temporal podem ajudar a evidenciar controvérsias, tão caras à análise, que a proximidade com os atores poderia vir a substituir pela coerência e pela estabilidade. Isso porque entendo que certos elementos apenas adquirem comensurabilidade se recuamos no tempo, mas também porque a proximidade e a familiaridade com os atores, em casos como este, onde a “cultura” sustenta e legitima o lugar tanto dos fandangueiros, como dos folcloristas, dos produtores culturais, dos socioambientalistas, dos antropólogos, da legislação sobre patrimônio imaterial

e da legislação referente a “povos e comunidades tradicionais”, pode redundar em uma relação osmótica entre etnografia, compreensão teórica e apoio às “culturas tradicionais”, na qual o antropólogo teria pouco à acrescentar (analiticamente) e mais a absorver e subscrever.

Conforme observa Eunice Durham, em um texto clássico onde ela reflete sobre a escrita antropológica considerando a histórica relação da disciplina com grupos minoritários: “ao mesmo tempo em que os antropólogos se politizam na prática de campo, através de seu engajamento crescente nas lutas travadas pelas populações que estudam, despolitizam os conceitos com os quais operam, retirando-os da matriz histórica na qual foram gerados e projetando-os no campo a-histórico da cultura” (Durham, 1986: 32). Parece-me que esta é a principal sedução de uma pesquisa que enfoca o fandango, que facilmente pode vinculá-lo a noção de “cultura tradicional caiçara”, impedindo que ele seja colocado em perspectiva, jogando-o, portanto, “no campo a-histórico da cultura”. Neste sentido, Eunice Durham (1986: 33, grifos meus) pontua que:

A identificação [com os interlocutores da pesquisa] certamente é necessária porque, sem ela, é impossível apreender “de dentro” as categorias culturais com as quais a população articula sua experiência de vida social e ordena sua prática coletiva – e essa investigação é o fulcro mesmo da abordagem antropológica. *Mas essa identificação traz consigo o risco de começarmos a explicar a sociedade através das categorias “nativas”, em vez de explicar essas categorias através da análise antropológica. [...] Sair desse impasse significa dissolver essa visão colocada à realidade imediata e à experiência vivida das populações com as quais trabalhamos, não nos contentando com a descrição da forma pela qual os fenômenos se apresentam mas investigando o modo pelo qual são produzidos.*

Segundo a autora, deve-se não “restringir a análise ao nível da experiência dos nossos informantes” para que possamos investigar o modo pelos quais os fenômenos são produzidos, mais do que apenas descrever (plasmado em um pretensa “voz nativa”) como eles se apresentaram no momento da pesquisa de campo. Para isso, Eunice Durham traça um paralelo com o trabalho do historiador, lembrando que a “teoria da história com a qual os pesquisadores trabalham não se confunde jamais com a visão que os homens de determinadas épocas e de certas classes sociais possuíam de seu lugar nesse processo” (Ibid.).

Entendo que esta confusão entre categorias nativas e categorias analíticas mencionada por Durham, está muito ligada ao desgaste da noção de cultura, ocasionado entre outras coisas devido à sua generalização e à sua absorção por grupos minoritários, que tem feito dela uma importante ferramenta para a conquista e a efetivação de direitos. Possuir “cultura” e ter reconhecida a sua condição culturalmente diferenciada é cada vez mais importante para estes grupos. Ao mesmo tempo, para os antropólogos, publicamente reconhecidos como especialistas em cultura, também é importante que a “cultura” seja levada à sério e que ela goze de certa centralidade, em alguma medida, muito do que nós fazemos depende disso. De todo modo, sem aprofundar muito o tema, é fácil reconhecer que a “cultura” tem se tornado um importante refúgio para muitos, sejam os pesquisadores, sejam os pesquisados, o que em alguns casos pode se traduzir no estabelecimento de uma espécie de acordo entre um e outro, no qual cada uma das partes tem na outra um importante aliado. Este quadro pode se intensificar no caso do fandangó devido à grande centralidade de noções como “patrimônio cultural”, “conhecimentos tradicionais” e “cultura popular”, que podem aproximar o pesquisador de uma retórica culturalista, de extração antropológica, que sustenta essas pautas, e que acaba levando a esta confusão entre categorias nativas e categorias analíticas mencionada por Eunice Durham e a esse pacto que mencionei acima.

Como as questões envolvendo “patrimônio cultural”, “cultura popular” e “povos e comunidades tradicionais” estão intimamente ligadas ao fazer antropológico, o antropólogo também pode ser visto como um ator valioso, que venha prestar algum tipo de apoio em questões políticas, que pode ajudar a obter recursos ou facilitar certos arranjos, que pode vir a publicar livros, discos, filmes, etc. Em alguns casos isso pode se tornar um problema, em outros pode se transformar em uma importante aliado de pesquisa, abrindo importantes questões para a análise. Evidentemente, a relação de pesquisa é uma relação social como outra qualquer, na qual tudo vai depender dos atores. A questão principal não é tanto o uso do antropólogo, acho, inclusive, que isso é bastante justo em praticamente todos os casos. O problema é que o grupo pesquisado é enorme, não é homogêneo, existe uma grande diversidade de posicionamentos, uma série de disputas, de modo que se corre o risco de apoiar uma parte do grupo e se identificar com ela e antes mesmo que o pesquisador perceba outras

portas se fechem, ainda que aparentemente se esteja mergulhado e ambientando exatamente no universo social que ele deseja conhecer. Então, ao custo da imersão etnográfica, pode ocorrer do antropólogo ficar ilhado: amarrado em pontos de vista unilaterais, ainda que “nativos”.

No meu caso particular, decidi desde o início, quando estas questões já estavam postas de alguma maneira, a não me comprometer muito com uma versão/visão sobre o fandango, tentando incorporar na pesquisa as mais diferentes vozes, mas sempre tentando evitar estes compromissos com o grupo pesquisado, ainda que pudesse correr o risco de construir um olhar exterior ao objeto de pesquisa. Como eu precisava circular, ainda que superficialmente, entre diferentes grupos de fandanguheiros, de diferentes municípios, para explorar o fato de que o fandango alimenta diferentes empreendimentos, criar vínculos especiais com um grupo determinado não seria uma boa estratégia de pesquisa. Portanto, este trabalho é uma tentativa de refletir sobre o fandango, somando-se a outras já realizadas, que inicia tendo a clareza de que toda vez que se opta na análise por evidenciar alguns fatos, pessoas e relações sociais, simultaneamente se está sempre apagando e diminuindo outras. Este trabalho, então, não tem outra pretensão senão o de apontar determinadas relações que colaborem para a reflexão sobre a situação contemporânea do fandango. Ainda que eu esteja me concentrando na discussão de pontos bastante particulares a respeito do fandango, e que a análise, por isso, poderia ser mais completa, entendo que toda reflexão deve de antemão levar em conta seus limites. Esta condição unívoca da pesquisa foi sintetizada com genialidade por Marilyn Strathern (Guimarães *et al.*, 2012, grifos meus) em uma entrevista concedida a um grupo de intelectuais brasileiros:

Eu diria que cheguei à conclusão de que, afinal de contas, a relação e a análise relacional *não podem fazer mais do que apontar as relações*. E acabamos, efetivamente, em um ponto de eterna expansão. Não diria, entretanto, que há perda de potencial analítico. Essa não é uma consequência. *Tudo o que isso significa é que você nunca sairá das relações que produziu*. Obviamente, isso é uma fantasia histórica. Mas uma das coisas que surgiu com o Iluminismo e com o advento das ciências foi que, ao dispensar a faculdade da fé ou de qualquer outra coisa como uma causa explicativa, tudo o que resta é descrever o mundo em relação a si mesmo. Não há nenhum outro mecanismo para descrever o mundo que não o de colocar as coisas em relações, quer você esteja observando pedras geológicas, quer você esteja medindo substâncias em um tubo de ensaio, quer você esteja calculando a distância das estrelas... O que quer que você esteja fazendo, a única

posição que você pode ocupar é aquela do dicionário: você só pode definir uma palavra usando outras palavras que estão em outros locais do dicionário. E, para mim, essa é a condição que define a antropologia e que torna explicitamente interessante a importância das relações para a revolução científica. Mas ela não pode te levar a nenhum outro lugar.

Capítulo 1: Fandango como folclore

Neste primeiro capítulo recuaremos no tempo buscando conhecer os primeiros investimentos no sentido de postular uma natureza ao fandango. Esta tarefa teve início na década de 1920, quando importantes intelectuais brasileiros como Mário de Andrade e Renato Almeida mencionam o fandango em seus grandes compêndios do folclore nacional e iniciam trabalhos de coleta de material folclórico no litoral paulista, atividade que se intensificaria e se ampliaria para o litoral paranaense entre 1948 e o final da década de 1970. Com exceção de duas dissertações (Martins, 2006; Corrêa, 2013) e uma tese (Rodrigues, 2013) produzidas recentemente em programas de pós-graduação em Antropologia, e alguns livros elaborados por produtores culturais e músicos profissionais (Marchi *et al.*, 2002; Pimentel *et al.*, 2006), a literatura referente ao fandango é formada sobretudo por obras folcloristas, que tiveram efeitos importantes não apenas na conceitualização do fandango, mas também na vida e na prática dos fandanguheiros.

O fato de análises acadêmicas acarretarem efeitos sobre aquilo que descrevem não é exclusividade dos folcloristas, sendo corriqueiro também no fazer antropológico. Contudo, conforme veremos, no caso dos Estudos de Folclore isso ganha contornos bastante específicos, uma vez que ao contrário do ideal de autonomia que orienta atualmente o campo científico, o intelectual folclorista desejava não apenas documentar a realidade folclórica imparcialmente, mas também identificar-se com ela (Vilhena, 1997: 218). Renato Almeida, líder daquilo que ficou conhecido como o Movimento Folclórico Brasileiro, ilustra bem esta posição ao afirmar: “não queremos pesquisar para estudar apenas, porque o fato folclórico não é coisa morta, como uma peça arqueológica ou um documento histórico, queremos conhecer para manter, para guardar, para perpetuar” (Ibid.: 174). Neste primeiro capítulo, então, além das obras folcloristas, enfocaremos também as ações encampadas por alguns destes intelectuais no sentido de perpetuar, proteger e resgatar a prática do fandango.

As principais realizações deste tipo envolvendo o fandango tiveram como protagonista o folclorista paranaense Inami Custódio Pinto (1930 – 2014),

conforme veremos no último tópico deste capítulo (seção 2.4). Entre outras coisas, ele foi responsável pela criação do primeiro grupo de fandango em 1967, pela gravação do primeiro disco de fandango em 1965, e pelas primeiras apresentações de grupos folclóricos tendo o fandango como centro.

Consideramos que os folcloristas que se dedicaram ao estudo do fandango, em especial Inami Custódio Pinto, foram responsáveis por enquadrar e categorizar o fandango de um modo específico, acarretando diversas consequências na realização e na conceitualização do fandango. Interessa-nos neste momento entender o que é fandango da perspectiva dos folcloristas e o que ocorre quando o fandango é compreendido desta maneira. Trata-se de tentar analisar como este encontro entre folcloristas e fandangueros resulta em um tipo de fandango, uma versão, entre outras, do que é o fandango.

Para isso, buscaremos descrever inicialmente como o folclore constituiu-se enquanto objeto. Para tanto, cabe responder a pergunta posta por Luís Rodolfo Vilhena (Ibid.: 29), grande estudioso dos folcloristas brasileiros: porque foi, e em que medida o foi, importante para segmentos significativos de intelectuais, em diferentes contextos nacionais e institucionais, focalizar a “cultura popular”?

1.1 O Interesse moderno pelo popular: a gênese dos Estudos de Folclore

A noção de “cultura popular” foi sendo gestada desde o final século 18, adquirindo avatares múltiplos até o presente. Basicamente, ela oscilou entre duas grandes tradições: de um lado, a perspectiva classista gramsciana, quando ela é pensada em oposição a cultura da elite e a partir do seu suposto poder transformador; de outro, cultura popular pensada enquanto reduto da essência nacional, sendo “povo” uma totalidade transcendental. No Brasil, *grosso modo*, estas duas tradições estiveram representadas, de um lado, pelos intelectuais vinculados ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e ao CPC (Centro Popular de Cultura), e de outro pelos intelectuais folcloristas. De todo modo, conforme sublinham diversos autores (Burke 1999; Ortiz 1985; Travassos 1997, Cavalcanti 1992, Segato 1992; Carvalho 1992), em ambos os casos o interesse

pelo popular emerge como refluxo das importantes transformações vividas na Europa no final do século 18, as quais poderíamos condensar na noção weberiana de “desencantamento do mundo”: a desmagifização da religiosidade ocidental concomitante à racionalização da conduta diária de vida, do governo, da economia, e seus corolários como as ideias de indivíduo e igualdade.

É no momento, portanto, que se sentia que a cultura popular tradicional da Europa do Antigo Regime estava começando a desaparecer que o “povo” (*folk*) tornou-se tema de interesse entre os intelectuais europeus (Burke, 1999: 31). O “povo” para estes intelectuais não é a ralé, a plebe ou os subalternos urbanos, mas o camponês, o tipo empírico que se considerava estar mais distante do indivíduo civilizado e urbano. No fundo, “povo”, aqui, funciona como um grande condensador de qualificadores da diferença, “povo” é o outro, o não-capitalista, não-moderno, não-civilizado, não-urbano, não-racional, algo como um “coágulo internamente coeso que não se dissolve no processo voraz de equalização e individuação” (Segato, 1992: 13).

A emergente preocupação erudita com a “cultura popular”, processo que Peter Burke (1999) denominou “descoberta do povo”, ensejava também uma resposta à forma pela qual os *philosophes* franceses, em especial Voltaire, compreendiam o mundo. É justamente aquilo que a Ilustração rejeita e pretende superar que estes outros intelectuais propõem conhecer e reabilitar, daí o gosto pelas baladas, canções, fábulas, romances de cavalaria, festas populares. Um dos principais responsáveis junto com os irmãos Grimm pela explosão de coletâneas de canções populares nacionais na virada para o século 19 foi o filósofo alemão Johann Gottfried Herder, considerado “o mais formidável adversário dos *philosophes* franceses e seus discípulos alemães” (Berlin, 1982: 133).

Em 1774, Herder publica “Uma Outra Filosofia da História”, segundo Louis Dumont (1983: 125-126): “uma polêmica apaixonada contra o Iluminismo, seu racionalismo insípido, sua estreita concepção de progresso e [...] contra a hegemonia desse racionalismo universalista que despreza o que lhe for estranho e pretende impor, por toda a parte, seu refinamento senil”. Nota-se, aqui, a conhecida antinomia, discutida tantas vezes por Elias, entre *Kultur* e *Zivilization*. Para Herder (*apud* Berlin, 1982: 175), “cada nação tem seu próprio centro interno de felicidade, como cada esfera tem seu próprio centro de gravidade”, sendo,

então, “uma terrível arrogância afirmar que, para ser feliz, todo o mundo deve tornar-se europeu”. Segundo Isaiah Berlin (1982: 170), o que Herder chama de *Fortgang* (progresso) “é o desenvolvimento interno de uma cultura, em seu próprio habitat, no sentido de seus próprios objetivos”.

Assim, em um libelo contra o universalismo da razão e do progresso Herder invoca a diversidade das culturas, sendo um dos primeiros a afirmar a ideia de universalismo do particular. Para Herder, cada povo contém em si o seu próprio destino: “transmitidas com a língua materna e no seio da família, as tradições ancestrais herdadas davam a cada povo seu mundo possível de felicidade e de realidade” (Sahlins, 1999: 48). Enquanto a teoria racionalista do progresso afirmava a superioridade da Europa, isto é, da França e da Inglaterra, Herder reabilita as diferenças, deixando de imaginar e hierarquizar os diferentes grupos a partir de critérios exteriores e universais (Ortiz, 1985: 21). Ao invés do indivíduo abstrato, racional e universal, o homem de Herder constitui-se no interior de grupos particulares, adquirindo através da tradição formas particulares de pensar, sentir e agir.

É disposto a estimular uma consciência nacional, oposta ao universalismo do progresso, da ciência e da civilização, que Herder recorre as canções populares supostamente enraizadas na “cultura” de um “povo”. Para intelectuais como Herder, a singularidade de cada *Volk* estava assentada na sua tradição, visualizada em canções e poemas populares guardados pelos camponeses, portadores da essência de uma nação. Herder entendia que a poesia popular era orgânica, natural, livre dos artifícios e das regras do classicismo:

Quando as palavras foram divorciadas da música, quando “o poeta começou a escrever vagarosamente para poder ser lido”, a arte talvez ganhasse, mas houve uma perda de mágica, de “poder miraculoso”. O que sabem de tudo isso nossos críticos modernos, “os contadores de sílabas”, “especialistas da escansão”, mestre da ciência morta? (Herder *apud* Berlin, 1982: 155).

Para Herder, a poesia faz parte do modo de vida das “comunidades orgânicas”, onde a poesia enraíza-se e desenvolve “funções práticas” (Burke, 1999: 31). Para Jacob Grimm, a verdadeira poesia (*Naturpoesia*) floresce diretamente do íntimo nacional, dispensando a vontade e a habilidade de um indivíduo criador. Para estes intelectuais, a arte pura/natural desenvolve funções

na reprodução do grupo, é aquilo que se transmite com o tempo, não é, portanto, obra individual, fruto do intelecto ou da imaginação, a arte pura é obra coletiva, ela emana do todo e o expressa.

Influenciados por intelectuais como Herder um extenso grupo de artistas e intelectuais situados em contextos sociais e históricos diversos encarnam o que Elizabeth Travassos (1997: 7) denominou “paradoxo do primitivismo”:

as qualidades presentes em certos grupos humanos e suas expressões culturais são aquelas cuja ausência é percebida em outros, cujo modo de vida foi marcado pela civilização; ao mesmo tempo, os atributos positivos dos primeiros podem ter validade para os últimos e devem ser recuperados.

Um dos traços principais dessa descoberta do popular, então, é construir sobre a singularidade das expressões culturais e artísticas do povo, a singularidade de cada nação. Não à toa, a reação romântica sempre esteve associada a empreendimentos nacionalistas. Como a França, a Itália e a Inglaterra há muito tempo tinham literaturas nacionais e línguas literárias, outros países estavam em busca da sua própria língua e de expressões culturais que pudessem ser consideradas genuínas, tradicionais, próprias⁸. Daí a importância da realização de grandes operações de coleta de material folclórico, matéria-prima essencial da autoafirmação nacional. Canções, lendas e saberes populares funcionam como testemunho e comprovação da tradição. Supostamente enraizadas em regiões e culturas determinadas, as manifestações populares atestam e documentam a ligação com o passado, por isso deveriam ser coletadas.

Esta perspectiva é facilmente compreendida quando observamos os livros que resultam dessas extensas operações de coleta de material folclórico. São obras imensas, com ilustrações e descrições minuciosas de cada manifestação, sem, no entanto, preocupar-se com o contexto ao qual elas estão vinculadas, nem com os atores que a promovem. O que interessa é a manifestação em si enquanto testemunho da vitalidade de um povo. Conforme veremos, no caso do

⁸ Mesmo quando o interesse pelo popular manifestou-se nos intelectuais dos países centrais, ele surgiu em regiões periféricas: na Grã-Bretanha ele surge na Escócia, na França ocorre na Bretanha, na Itália inicia na Sicília, na Espanha floresce antes na Andaluzia (Burke, 1999: 41-42). Ainda assim, o significado política da descoberta da cultural popular não foi o mesmo nas várias partes da Europa. Uma leitura mais detalhada destas nuances pode ser encontrada em Burke (1978: 31-49).

fandango, por exemplo, quase a totalidade dos livros é dedicada a partituras das músicas e ilustrações gráficas das coreografias das danças. No restante do livro ficamos sabendo como violas, adufos e rabecas são construídas, como é o salão típico para se dançar fandango, qual é a bebida e o alimento típico dos bailes de fandango, mas nunca quem é o fandangueiro, como ele vive, etc. O objetivo destes livros é sobretudo testemunhar a pujança e a criatividade de um povo, quanto mais se cataloga, mais rica parece a alma nacional.

O *boom* de coleta⁹ de manifestações culturais populares fundamentava-se ainda na ideia de que a urbanização, o crescimento das cidades e a alfabetização estavam minando a vitalidade da cultura popular tradicional. Assim como a Antropologia, portanto, os Estudos de Folclore nascem afirmando que determinados valores culturais estão sob o risco iminente de desaparecimento. A resposta metodológica e ideológica formulada por alguns intelectuais foi catalogar e preservar este universo antes que ele desaparecesse. Os Estudos de Folclore surgiram, assim, apoiados em extensas e sistemáticas operações de coleta, sob o signo da urgência e com a tarefa de extrair do “povo” a essência da “cultura” de uma “nação”¹⁰.

É apenas em meados do século 19 que os estudiosos da cultura popular passam a se considerar “folcloristas”. Em 1846, o antiquário inglês William John Thoms utiliza pela primeira vez o neologismo *Folklore*, e em 1878 é fundada na Inglaterra a *Folklore Society*, “a primeira associação de folclore cuja ambição é transformá-lo em uma nova ciência” (Ortiz, 1985: 28). Através de publicações, palestras e congressos os intelectuais reunidos nestas associações, que se espalhariam por toda a Europa, ambicionam imprimir à pesquisa folclórica uma orientação científica, opondo-se à coleta de material feita, segundo eles, de

⁹ No livro “Cultura Popular na Idade Moderna” o historiador Peter Burke organiza um apêndice listando 48 antologias de poesia e canções populares produzidas na Europa entre 1760 (quando é lançado *Fragments of Ancient Poetry*, de James Macpherson) e 1846.

¹⁰ De acordo com Ana Maria Ochoa (2003: 94-95), os modos de coletar, descrever e conceitualizar os fatos folclóricos estavam submetidos a três postulados fundamentais. Segundo ela, primeiro há um “impulso estético” responsável por associar o folclore a algo puro, incontaminado, proveniente da tradição oral. Em segundo lugar, ocorre um “impulso social” identificando o folclore com o camponês, portador legítimo da essência de uma nação, que se substancializa em música, lendas, provérbios, etc. E, por último, há um “impulso de temporalidade” responsável por associar o folclore com a tradição e o passado, supondo que o folclore se enraíza e não se transforma.

modo diletante e amador. A convicção na possibilidade de se fundar uma ciência positiva em todos os domínios do conhecimento cresce sob a influência de Comte e Spencer, expoente das Ciências Sociais naquele momento, e a literatura romântica, antes exaltada, começa a ser criticada pelo excesso de lirismo e de apetite artístico que acabavam por deturpar o material folclórico recolhido e pouco informar sobre o seu verdadeiro estado¹¹. O desejo de constituir uma disciplina científica que tratasse do folclore impunha o que Laura Segato (1992) chamou “crise taxonômica”, qual seja, a dificuldade de conceituar um léxico comum básico – o que é “povo”, “nação”, “tradição”, “popular”, que impedia a unidade de ação entre estes intelectuais e, no limite, a própria constituição da disciplina.

Nos últimos parágrafos procuramos resumir a constituição do folclore enquanto objeto e o início da tentativa de se constituir um saber em torno dele. Antes de prosseguirmos vendo como estes debates foram vividos no Brasil, gostaria de reter alguns pontos do que foi exposto até aqui, que serão importantes para argumentos posteriores e que oportunamente iremos desenvolver.

Um dos efeitos mais importantes da descrição folclorista é a criação da associação entre uma dada região e aquilo que ela teria de próprio, de autêntico, de representativo. Em diferentes países, um dos projetos mais comuns a que estes intelectuais se dedicaram foi justamente a produção de atlas folclóricos, livros que sobrepujassem às divisões político-administrativas de uma região, uma geografia das manifestações populares, regionalizando-as. Desta maneira, as expressões culturais descritas enquanto folclore foram sempre tomadas como manifestações “tradicionais” e “autênticas”, vinculadas a uma “região” e expressando uma “identidade” específica. Neste sentido, Ana Maria Ochoa (2003: 95, grifos meus) afirma que são os folcloristas “que vão formular o cânon da autenticidade musical folclórica durante os primeiros sessenta e setenta anos

¹¹ Segundo Renato Ortiz (1985: 32), muitos escritores tiveram sua reputação associada à dos falsários: “O caso mais notório é o de James Macpherson, tradutor dos poemas de Ossian. Em 1760, ele forja uma versão épica, fazendo-a passar por um relato anônimo; de maneira imaginosa ele reconstrói a gloriosa história do povo celta, que numa idade remota teria habitado a Escócia. Os poemas, que influenciaram pensadores como Herder, transformaram-se em uma longa controvérsia, a ponto de, em 1797, a Highland Society of Scotland criar uma comissão para averiguá-los. A conclusão foi que o conjunto deles, embora parcialmente contivesse alguns traços de autenticidade, correspondia a uma farsa montada pelo autor”.

do século XX na América Latina”, sendo “*este o marco ideológico que contribui para um processo de naturalização da relação músicas locais-região/nação-identidade, onde se identifica um gênero musical com um lugar e com uma essência cultural e sonora*”.

Quando determinada prática cultural é associada a uma região e a um grupo determinado, ambos imaginados como territorial e historicamente delimitados, ela emerge como propriedade deste grupo e desta região. Nota-se, desta maneira, que não é possível apenas descrever, inventariar e coletar indiscriminadamente uma manifestação cultural, automaticamente, é preciso interpreta-la: dizer a quem pertence, quem ela manifesta e representa (Handler, 2003: 357). Conforme veremos, as discussões sobre quem o fandango representa e sobre quem teria a propriedade do fandango vai mudando com o tempo. Inicialmente, os folcloristas postulam o fandango como algo “brasileiro”, depois como algo tipicamente “paranaense”. Posteriormente, através de um complexo de processos sociais, passa-se a reivindicar o fandango como algo próprio dos “caiçaras”, uma população que o Estado brasileiro, hoje, reconhece como “culturalmente específica” (por meio do Decreto 6.040/2007). O mais importante a ser notado, contudo, é o fato de que o fandango sempre é pensado com um bem inalienável, inseparável do grupo que o detém. Assim, sempre que se fala em fandango, fala-se também de um grupo que o possui: inicialmente “os brasileiros”, depois “os paranaenses” e por último “os caiçaras”¹².

É importante notarmos também que ao tomar certas manifestações culturais por folclore, os intelectuais folcloristas também estão estabelecendo um mérito específico a elas. A valoração do fato considerado folclórico vai depender da distância que ele alimenta em relação ao mundo civilizado: quanto mais distante, mais puro, mais raro, mais próximo do verdadeiro e do natural. Então, uma das características básicas da narrativa folclorista é deslocar as manifestações populares (e os populares também) para um passado imaginado,

¹² Retornaremos a essa questão da propriedade no terceiro capítulo, quando buscaremos demonstrar como a tentativa de realizar a patrimonialização do fandango, que foi iniciada a partir do projeto Museu Vivo do Fandango, é acompanhada pela criação de um novo coletivo – “os fandanguinhos caiçaras”, sujeitos coletivos que pudessem possuir (ter a propriedade) o fandango pensado como patrimônio. Ou seja, como a criação de um novo produto cultural – o “Fandango Caiçara” enquanto “bem cultural” patrimonializado – é concomitante à criação de novos sujeitos coletivos – “os fandanguinhos” detentores de “conhecimentos tradicionais” protegidos. A criação de uma coisa produz ao mesmo tempo um sujeito, coisas e pessoas são coproduzidas, ambas se estendem sobre a outra, se mesclam, a coisa não se separa de quem a detém.

pressupondo “uma situação original de integridade e continuidade, enquanto a história é concebida como um processo contínuo de destruição daquela situação” (Gonçalves, 2002: 88).

Como veremos, no caso do fandango a situação original corresponde ao tempo “do sítio”, “dos antigos”, quando ele era tocado após os tradicionais mutirões de colheita. Após classificá-lo como parte de uma totalidade distante no tempo ou no espaço, ele passará a ser descrito (no presente) como um fragmento dessa situação anterior, justificando sua preservação. O passado é compreendido pelos folcloristas sempre positivamente, lá tudo funciona, o grupo se reproduz tradicionalmente e sem ameaças. O presente, ao contrário, representa a transformação negativa, a perda. Paradoxalmente, vitalidade e desaparecimento iluminam um ao outro, de modo que a valoração positiva depende de considerar a manifestação folclórica corruptível: só se protege aquilo que está se perdendo e só se perde o que em algum período foi puro, teve vitalidade e integrou uma totalidade. Logo, a descrição folclorista cria – através da “retórica da perda” (Gonçalves, 2002) – dois tempos: um natural que precisa ser *recuperado* e outro nefasto que precisa ser *interrompido*. A ideia de resgatar as manifestações folclóricas é a resposta imediata que sucede a imagem do fato folclórico como eternamente se corrompendo, portanto, além de estudar as manifestações populares, para o folclorista também é importante agir sobre elas: recuperar, interromper, fortalecer.

A cultura popular emerge simultaneamente como um campo de estudos e como uma arena para a ação política. Quando estes intelectuais se voltam para o debate das questões nacionais, o que eles geralmente irão fazer é argumentar que o processo de construção nacional é uma questão cultural e não apenas política. Não é à toa, por exemplo, que Sahlin (1997: 131) detecte em Herder a origem do que ele chamou “gemelaridade funcional” entre cultura e política. De todo modo, independente da forma que isso possa tomar, é importante notar que o folclorista supõe um determinado *uso* da cultura popular. Seja quando ele defende a sua preservação, seja quando ele afirma a incorporação dela na construção da nação, seja quando ele vai a campo e pretende identificar-se com ela, em todos os casos o popular é visto como um campo de atuação. Não é surpreendente, portanto, que um grupo destes intelectuais tenha ficado conhecido no Brasil como “Movimento Folclórico

Brasileiro” e tenha como uma das suas principais realizações a chamada “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro”. As ideias de *campanha* e *movimento* deixam transparecer muito claramente o entendimento destes intelectuais sobre a necessidade de ação e mobilização em torno deste tema¹³.

1.2 Os Estudos de Folclore no Brasil

O desenvolvimento deste campo de estudos no Brasil é comumente interpretado tendo como base o texto “Evolução dos estudos de folclore no Brasil”, escrito em 1962, por Edison Carneiro, quando ele dirigia a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Consta neste texto uma espécie de divisão em três tempos dos Estudos de Folclore, que convenientemente tem sido aproveitada pelos estudiosos do assunto, entre eles, Luís Rodolfo Vilhena (1997) e Maria Laura Cavalcanti (2012)¹⁴. Segundo a cronologia estabelecida por Edison Carneiro considera-se o sergipano Sílvia Romero (1851-1914) o grande fundador da área, seguido por Mário de Andrade (1893-1945) e Amadeu Amaral (1875-1929) no que se considera a “fase heroica” destes Estudos, marcada pela

¹³ Esse empenho em torno da “cultura popular” inicia com os folcloristas, mas não se encerra neles. Conforme veremos nos próximos capítulos, o interesse pelo caráter “popular” e “autêntico” do fandango apenas aumentou com o tempo. Da mesma maneira, a tarefa folclorista de inventariar e proteger manifestações “populares” continua sendo realizada, mas por outros meios, produzindo diferentes feitos sobre o fandango. Do mesmo modo, não são apenas os folcloristas que possuem uma visão herderiana sobre a “poesia popular”, isto se mantém em formas contemporâneas de promover a “cultura popular”, daí o nosso destaque para como estas ideias foram inicialmente elaboradas.

¹⁴ A linha evolutiva do desenvolvimento dos estudos de folclore criada por Edison Carneiro é convenientemente utilizada pelos estudiosos dos folcloristas porque ela tem como principal parâmetro o anseio folclorista de se autonomizar como disciplina científica, portanto, ela revela uma das questões mais pungentes e significativas para estes intelectuais, que era a busca pela autonomização das suas atividades e a conquista da cientificidade. Não utilizamos a linha evolutiva de Carneiro como quem compra o discurso nativo, utilizando a imagem que eles fazem de si mesmos para falar deles, trata-se, ao contrário, de esclarecer a partir das suas próprias categorias aquelas questões nas quais eles estavam envolvidos, aquilo que eles próprios consideravam central e para a qual eles achavam que deveriam dedicar seus esforços. Conforme veremos, a linha evolutiva criada por Carneiro “descreve a passagem de uma concepção literária e dileitante dos estudos de folclore para uma visão científica”, deixando entrever que para ele “essa mutação envolvia necessariamente um avanço organizacional dos pesquisadores”, (Vilhena, 1997: 78) que teria sido alcançado com a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947, quinze anos antes de ele ter escrito este texto.

emergência de suas “tendências renovadoras”, e, por fim, a fase iniciada em 1947 com a fundação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), evento que marca o início do chamado “Movimento Folclórico Brasileiro”.

Iremos seguir a cronologia proposta por Edison Carneiro considerando o fato de que nessas três fases dos Estudos de Folclore no Brasil encontram-se textos sobre o fandango. Ao mesmo tempo, então, que vamos compreendendo o progresso institucional e intelectual deste campo – dos primórdios da pesquisa folclórica com Sílvio Romero até a disseminação do ideário folclorista por todo o país através da criação da Comissão Nacional de Folclore – podemos acompanhar também a variação da ideia de fandango no interior destas reflexões. Estes três períodos dos Estudos de Folclore serão discutidos em três tópicos separados, de natureza mais histórica. Encerra este capítulo (seção 2.4) a análise das iniciativas do folclorista paranaense Inami Custódio Pinto relacionadas ao fandango, quando ficarão ainda mais nítidos os efeitos da aproximação entre folcloristas e fandanguinhos.

* * * *

Sílvio Romero (1851-1914) ficou gravado na história intelectual brasileira devido os seus esforços pioneiros de sistematização e interpretação da nossa história literária, o que também fez dele um dos primeiros intérpretes do Brasil. O interesse pela história da literatura nacional, que é da onde deriva o seu interesse pela poesia e pelos contos populares, objetos básicos da sua produção folclorística, faz parte de uma reflexão maior, preocupada com o processo de formação do povo brasileiro. A sua ideia é a de que havendo uma língua e uma literatura mestiça, diferenciada da portuguesa, haveria também uma “raça nova”, com costumes e características próprias, “brasileira por excelência”, daí a necessidade de investigar a literatura oral, na qual encontraríamos os “verdadeiros cantos que nos definem e nos individualizam” (Romero *apud* Vilhena, 1997: 148). Nota-se que o que interessava Sílvio Romero na literatura nacional não eram propriamente os fenômenos estéticos – ele não está preocupado em definir um estilo genuinamente brasileiro ou em estabelecer o que seria belo segundo as nossas características primordiais para produzir uma grande obra literária tendo isso como parâmetro –, para ele a literatura era um

meio de conhecimento objetivo, um objeto que permitiria a discussão das nossas características “mentais”, “psicológicas”, “raciais”, “antropológicas”, portanto, mais do que um artefato artístico, a literatura é para ele um documento, uma fonte que permite a análise científica da realidade social. Segundo Antônio Cândido (1978: XIX), ali onde a tradição crítica e os literatos românticos (com os quais ele sempre rivalizou) falavam em “gênio”, “dom” e “inspiração”, Sílvio Romero passa a falar em “raça” e “meio natural”, chamados por ele de “critérios etnográficos”, científicos, sobre os quais ele defendia que deveria estar assentada a crítica literária. Em decorrência disso, “em vez de escrever literariamente sobre as questões sociais, sua obra se caracterizou pela tentativa de dar um tratamento científico rigoroso e pouco “literário” à própria literatura” (Vilhena, 1997: 123).

Para Sílvio Romero, a literatura “tem a amplitude que lhe dão os críticos alemães e historiadores alemães”, compreendendo “todas as manifestações da inteligência de um povo”: “política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letras, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia” (*apud* Vilhena, 1997: 129). Devido a este alargamento da noção de literatura, que passa a englobar todo tipo de fenômeno da cultura, Vilhena vai enxergar em Sílvio Romero “a origem polígrafa do intelectual no Brasil”, que não separa “seus interesses estéticos do estudo da realidade” (*Ibid.*). Assim, apesar de Sílvio Romero ser considerado o inaugurador de “uma ótica científicista de conhecimento da realidade brasileira” (Cavalcanti, 2012: 84), ele acaba – ao tomar a literatura como meio de conhecimento objetivo – por protagonizar o que podemos considerar o pecado original dos folcloristas, que durante décadas vão buscar se livrar mais ou menos sem sucesso desta confusa ambivalência entre crítica romantizada e exame objetivo da realidade, entre homem de ciência e homem das letras e artes, entre cientista e literato (bacharel-escritor).

Conforme explana Maria Laura Cavalcanti (*Ibid.*), as gerações posteriores de folcloristas vão reconhecer, por um lado, que Sílvio Romero foi capaz de introduzir uma visão mais científica e racional sobre as manifestações populares, ao mesmo tempo que eles irão defini-lo como o principal representante das chamadas “tendências antigas” dos estudos de folclore, então concebido “como parte da literatura”. Sílvio Romero foi visto, enfim, com “a ambiguidade típica

daquele que inicia uma tradição e traz consigo os vícios de origem e os germes para a renovação que se fará, entretanto, contra ele” (Vilhena, 1997: 80).

Sílvio Romero inaugura os Estudos de Folclore tomando a literatura popular como objeto da sua produção. Se, com Mário de Andrade, posteriormente, o objeto preferencial dos folcloristas será a música popular, com Sílvio Romero serão coligidos principalmente os contos populares. Suas principais obras no campo do folclore são os livros “Contos Populares do Brasil” e “Cantos Populares do Brasil”. Este último é introduzido pelo texto “Vista sintética sobre o folclore brasileiro”, onde consta uma das primeiras reflexões sobre o fandango:

As festas populares neste país são de duas espécies: as de igreja popularizadas e as exclusivamente populares. Entre as primeiras destacam-se: a de Nazaré no Pará, das Neves na Paraíba do Norte, do Monte e Saúde em Pernambuco, do Bonfim na Bahia, da Penha no Rio de Janeiro. São festas de oragos, em que o povo toma parte com folganças especiais. À segunda espécie pertencem as festas gerais do Natal, Ano Bom, Reis, S. João, S. Pedro, Espírito Santo, com seu cortejo de xibas, sambas, reisados, cheganças, etc. Nestas últimas é que melhor se aprecia em ação a poesia popular.

Além das duas categorias de festas de que acabamos de falar, há uns brinquedos particulares e, por assim dizer, íntimos do povo. Naquelas ele exhibe-se em público, nas praças e ruas e anda meio recatado. Nos sambas, xibas, batuques e candomblés é que o povo excede toda expectativa. Vamos ver despontar o manancial mais fecundo da poesia popular. A viola e o entusiasmo, o canto e os ardores da paixão, eis a dupla origem da grande torrente.

Chama-se xiba na província do Rio de Janeiro [isto é, no interior do estado do Rio e não na capital de mesmo nome], samba nas do Norte [entenda-se o que hoje no Brasil se conhece como “Nordeste”], cateretê na de Minas, fandango nas do Sul uma função popular da predileção dos pardos e mestiços em geral, que consiste em se reunirem damas e cavalheiros em uma sala ou num alpendre para dançar e cantar. Variadas são as tocatas e as danças. Ordinariamente porém consiste o baile rústico em sentarem-se em bancos à roda da sala os convidados, e, ao som das violas e pandeiros, pular um par ao meio do recinto a dançar com animação e requebros singulares o baiano ou outras variações populares (Romero, 1883, grifos meus)¹⁵.

A descrição de Sílvio Romero já introduz a visão básica dos folcloristas, que será paulatinamente aprimorada, de que o fandango é uma “função popular”, que toma a forma de um “baile rústico”, e que teria no cateretê, no samba e na xiba os seus congêneres. Apesar de iniciar este mesmo texto dividindo a população brasileira em “quatro secções naturais”, que comportariam “os

¹⁵ As observações entre colchetes foram retiradas de Sandroni, 2001: 87.

habitantes das praias e margens dos grandes rios; os habitantes das matas, os dos sertões, os das cidades”, ele não associa o fandango com o habitante das praias, como farão outros folcloristas, e diz apenas que esta é uma “função popular da predileção dos pardos e mestiços”. Segundo Romero, o fandango seria destas brincadeiras “íntimas do povo”, onde ele “excede toda expectativa” e vemos “despontar o manancial mais fecundo da poesia popular”. Diferente de outras manifestações populares, ele não seria realizado para se exibir em público, nas ruas, nas praças e com recato, ao contrário, o fandango seria um “brinquedo particular”, “exclusivamente popular”: feito por populares e para os populares.

Como Sílvio Romero está enfocando sobretudo a literatura popular, o fandango ocupa um lugar apenas incidental nas suas reflexões, sendo incorporado a elas apenas no momento em que ele traça uma “vista sintética” do folclore brasileiro. O que importa notar, todavia, é que Sílvio Romero está pensando a formação do povo brasileiro, o seu caráter particular, formado segundo ele da relação entre negros, brancos, índios e mestiços. A cultura verdadeiramente nacional, que interessa a ele conhecer e revelar, seria fruto da mestiçagem, exatamente o lugar ao qual ele destina o fandango, uma “função popular da predileção dos pardos e mestiços”. Segundo Sílvio Romero, o mestiço “é o brasileiro por excelência, pode-se considerar uma raça nova, de formação histórica e servir de base aos estudo de nossas tradições populares” (*apud* Vilhena, 1997: 149). A poesia e as manifestações culturais fruto da mestiçagem são consideradas por ele as mais genuínas, autóctones, já que teriam sido inventadas em solo brasileiro como resultado de inúmeros empréstimos e recriações. São nessas manifestações mestiças como o fandango que ele vê se desenvolver algo propriamente brasileiro, o nosso folclore, aquilo que deveria ser estudado para o conhecimento de nós mesmos, do nosso caráter nacional.

Esta descrição feita por Sílvio Romero em 1883 foi retomada em 1906 por Guilherme de Melo de maneira um pouco mais precisa: “[Na Bahia chama-se ‘samba’ o que] no Rio de Janeiro se denominava ‘chiba’, no Estado de Minas, ‘catererê’, e nos Estado do Sul, ‘fandango’. [Trata-se de uma dança de roça, ao ar livre, em que por instrumentos entram o violão, a viola de arame, o cavaquinho, sob a toada dos quais se canta e se sapateia ao ritmar das palmas, dos pratos e dos pandeiros” (*apud* Sandroni: 2001: 87). Conforme comenta

Sandroni (Ibid.), neste momento “havia vários candidatos potenciais” ao “posto de emblema musical do país”, conquistado posteriormente pelo samba, objeto das reflexões de Sandroni. Então, este é um momento, por assim dizer, pré-especialização, o fandango, como o cateretê, a chiba e o samba, são todos divertimentos típicos da “roça”, tocados com “violas e pandeiros”, podendo ser ao “ar livre”, como afirma Guilherme de Melo, ou em uma “sala ou num alpendre”, como afirma Sílvio Romero. Em todo o caso, são divertimentos equivalentes, típicos do ambiente rural e das classes populares e que deitam raízes no período colonial: todos possuem uma estética semelhante (“se canta e se sapateia” simultaneamente, não há rígida separação entre dançarinos e músicos, não é dança de par enlaçado, mas de par separado, feita em roda, acompanhada do som da viola e do pandeiro) e estão associados às práticas de um mesmo setor da sociedade brasileira (é feito na roça, no interior, nas províncias, entre os mestiços, é “exclusivamente popular”).

Conforme veremos ao longo deste capítulo, esta primeira ideia bastante genérica que se fazia do fandango irá sofrer várias transformações. Porém, até aqui, na passagem do século XIX para o XX, quando Sílvio Romero e Guilherme de Melo estão escrevendo, o fandango tem poucas especificidades, ele ainda não é associado ao litoral paranaense e paulista, é apenas sulista, e ele é visto em conjunto com outras manifestações consideradas semelhantes neste momento, ele é, ao lado do samba, da chiba e do cateretê, o súcubo do nacional, aquilo que teríamos de mais original e popular¹⁶.

Apesar de abrir os caminhos para os Estudos de Folclore no Brasil e ser lembrado como o seu fundador, Sílvio Romero agia solitariamente, em um período no qual o campo intelectual se encontrava fragilmente institucionalizado e que ele pouco conseguiu fazer avançar. Sílvio Romero fazia parte de um círculo muito pequeno e ainda inexpressivo de jovens letrados, de famílias tradicionais instruídos na Europa, que começa a emergir na vida cultural brasileira em torno de 1870 ao redor dos debates públicos em favor de reformas na ordem política monárquica decadente (Vilhena, 1997: 83). Luciano Martins

¹⁶ Conforme afirma Vilhena (1997: 148), Sílvio Romero “atribui a essa ‘poesia popular especificamente brasileira’ uma ‘falta de profundidade e originalidade’ em relação a suas fontes europeias”. Segundo Vilhena (Ibid.), para Sílvio Romero “essa produção é nossa exatamente na medida em que os brasileiros seriam também um povo em formação, ainda indefinido”.

(1987) identifica nesta geração o início da formação de uma *intelligentsia* brasileira, um grupo de intelectuais que se reconhece como tal e que atribuí às suas condutas um “sentido de missão”, reivindicando para si a responsabilidade sobre “a liderança moral da nação”. Sílvia Romero deixa transparecer esta visão ao adotar um estilo bastante queixoso na escrita, como alguém que deseja ver a sua condição de intelectual reconhecida e que se ressentia por ocupar uma posição secundária em um “país de analfabetos”. Conforme explica Luciano Martins (1987), a constituição de um campo cultural autônomo no país, que incluía um esforço no sentido da maior institucionalização da atividade intelectual, só viria a ocorrer nos anos vinte com a geração de Mário de Andrade, principal representante da segunda fase dos Estudos de Folclore no Brasil, marcada segundo Edison Carneiro pelo surgimento de suas “tendências renovadoras”.

* * * *

As conquistas institucionais de Mário de Andrade, que estão ligadas à sua nomeação como diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, em 1935, se tornaram possíveis em meio a um complexo de mudanças ocorridas com a crise do poder oligárquico, que resultaria na ascensão de Vargas ao poder. Após as derrotas de São Paulo em 30 e 32, Vargas acaba cedendo aos paulistas e nomeia em 1933 para interventor do estado Armando de Salles Oliveira, nesta ocasião membro do Partido Democrático (que logo seria absorvido pelo novo Partido Constitucionalista) ao qual Mário de Andrade era associado, e que representava a principal força de oposição aos representantes da República Velha em São Paulo. Em 1934, Salles Oliveira é eleito governador pela Câmara de Deputados e nomeia como prefeito da Capital o industrial Fábio da Silva Prado, pelas mãos de quem Mário de Andrade se tornaria diretor do Departamento de Cultura, fundado pelo próprio da Silva Prado.

Até 1937, quando Vargas decreta o Estado Novo, o grupo ligado a Salles Oliveira e da Silva Prado deu início a uma série de reformas tendo a questão cultural-educacional como centro, entre elas a criação da Universidade de São Paulo, em 1934. Conforme destaca Sandroni (1988:75), a ênfase deste grupo na questão cultural estava intimamente ligada à possibilidade de resgatar o papel

hegemônico de São Paulo dentro da federação, abalado desde a Revolução de 30¹⁷.

Ao mesmo tempo em que um setor das elites dirigentes paulistas elege a questão cultural como fundamental para as suas estratégias políticas, também havia entre os intelectuais da geração de Mário de Andrade uma consciência, que já se antevia em Sílvio Romero, que impunha a eles próprios a tarefa de conduzir a nação e de transformar a sociedade. Em Mário de Andrade esta consciência é especialmente aguçada. Com frequência, inclusive, os comentadores da sua obra dividem-na em dois períodos determinados justamente por este fator. Segundo Eduardo Jardim de Moraes (*apud* Sandroni, 1988: 51), até 1924 Mário de Andrade estaria preocupado apenas em “atualizar as manifestações artísticas brasileiras, alçando-as a um novo patamar definido por parâmetros internacionais”, sendo que posteriormente “predominaria a consciência das funções e conexões sociais do intelectual e do artista”, quando ele “passaria a ver no conhecimento mais íntimo da realidade nacional [no folclore], a única via capaz de garantir o acesso do país ao ‘concerto das nações cultas’”¹⁸. Segundo Moraes (*apud* Cavalcanti, 2012: 95), a grande característica desta segunda fase da obra e da trajetória de Mário de Andrade era a convicção

¹⁷ Segundo Vilhena (1997: 85), este grupo “tinha como estratégia a ampliação do sistema educacional pelo seu topo”, opondo-se, portanto, “às influências políticas na administração desse sistema, as quais tendiam a atender às pressões eleitorais para a ampliação de sua base”. Os educadores vinculados a Armando Salles Oliveira, apresentavam-se como “técnicos”, e defendiam que “a melhoria do ensino viria pelo desenvolvimento dos mecanismos de formação de professores, [...] os mesmos mecanismos que lhes conferiam a sua legitimidade enquanto especialistas no tema” (Ibid.). Para eles, o importante era o estabelecimento da pesquisa científica livre e desinteressada e a formação de elites intelectuais (e dirigentes) sintonizada com a nova ordem social e econômica do país.

¹⁸ Em *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928: 73, grifos meus) Mário de Andrade explicita este ponto da seguinte maneira: “É possível se concluir que neste Ensaio eu remói lugares-comuns. *Faz tempo que não me preocupo em ser novo. Todos os meus trabalho jamais não foram vistos com visão exata porque toda a gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. A minha obra desde ‘Paulicea Desvairada’ [1922] é uma obra interessada, uma obra de ação*”. A conversão para a “arte de ação”, uma “arte interessada”, é comum neste contexto. Renato Almeida, expoente do Movimento Folclórico Brasileiro, amigo de Mário de Andrade, revela em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro que: “quando houve a Semana de Arte Moderna, quando o Modernismo foi uma afirmação do Brasil, eu me convenci que não havia lugar absolutamente no Brasil para o escritor desinteressado. Nós tínhamos que olhar era o Brasil, nós tínhamos que ver a terra. Cada um de nós, note bem, todos os do grupo se dedicaram a uma atividade que tivesse uma relação íntima com o país. Essa atividade para mim foi a Música. Eu comecei a estudar a música brasileira” (*apud* Martins, 2009: 29). Outros exemplos dessa conversão para uma “arte interessada” podem ser vistos em: Velloso, 1993.

na ideia de que o conhecimento do ser nacional se efetivaria por meio dos estudos etnográficos e folclóricos.

Mário de Andrade é conduzido em junho de 1935 ao cargo de diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, de onde ele daria os primeiros passos no sentido da institucionalização da preocupação com a cultura popular no Brasil. É importante notarmos como os fenômenos que discutiremos posteriormente, como o registro do fandango como patrimônio cultural brasileiro, por exemplo, são em grande parte desdobramentos dessas iniciativas encampadas por Mário de Andrade. A criação do Departamento de Cultura é emblemática do lugar que as políticas culturais irão ocupar posteriormente e de como elas foram formuladas inicialmente no Brasil. Segundo Silvana Rubino (1989:3), com o Departamento inicia-se “uma prática que hoje denominamos política cultural, ou seja, diretrizes de órgãos estatais criados exclusivamente para trato de assuntos da cultura”. O próprio IPHAN, inclusive, considera que: “Se, por acaso, a reflexão e a consequente ação sobre o patrimônio cultural imaterial do Brasil tivessem um santo padroeiro, esse santo seria Mário de Andrade” (Iphan, 2010: 11). O caminho percorrido pelos Estudos de Folclore em busca da sua institucionalização corresponde, então, à crescente institucionalização da preocupação com a cultura popular no seio do Estado brasileiro. O que irá ocorrer posteriormente com o fandango está intimamente ligado às iniciativas de folcloristas como Mário de Andrade, que paulatinamente transformarão a proteção das manifestações populares em tarefa do Estado, ao mesmo tempo que são estes intelectuais que definem o que e quais são as “manifestações populares” que deveriam ser objeto da ação estatal.

A primeira atitude de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura foi a criação de um Curso de Etnografia, ministrado por Dina Dreyfus, ex-assistente do Museu do Trocadero de Paris e esposa do recém-contratado professor da USP, Claude Lévi-Strauss. Em discurso proferido por ocasião da aula inaugural do Curso de Etnografia, Mário de Andrade justifica-o da seguinte maneira:

Não foi ao acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima, pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência, muitas

vezes total, de orientação científica, que domina a pseudo-etnografia brasileira [...]. E é principalmente nisto, na colheita da documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros etnográficos é falsa [...]. Colher, colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nossos estudos etnográficos; e num sentido eminentemente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia (Shimabukuro, *et al.*, s/d: 5).

O curso de formação de folcloristas visava principalmente orientar tecnicamente o trabalho de campo destes estudiosos, o que era considerado por eles próprios o principal entrave para o desenvolvimento satisfatório da área. Assim, ao mesmo tempo que “científico”, o curso teria um “sentido eminentemente prático”, de modo que pudesse ser imediatamente aplicável ao campo de trabalho. Segundo Valentini (2009), que estudou exaustivamente as atividades de Mário de Andrade junto ao casal Lévi-Strauss, Dina Dreyfus planejou as aulas conforme um modelo amplamente difundido na pesquisa antropológica do início do século XX, qual seja

o das instruções a pesquisadores “leigos” que coletariam informações nas colônias para as grandes instituições metropolitanas de pesquisa, tendo como referências principais os cursos de Marcel Mauss no Instituto de Etnologia que deram origem ao *Manuel d’Ethnographie* (1947), e os *Notes and Queries in Anthropology* editados periodicamente pelo Royal Anthropological Institute, de Londres.

Conforme afirma Valentini (2010: 48), para Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Lévi-Strauss “a distinção entre especialista e leigo parece menos importante que a distinção entre teoria e prática”. Como as primeiras grandes instituições de ensino de caráter científico no Brasil estavam apenas iniciando as suas atividades naqueles anos, para eles parecia mais urgente e mais factível fomentar uma iniciação mínima no campo científico do que aguardar pelo advento dos folcloristas de formação universitária. Este mínimo executável por leigos era a fase de coleta, a parte “prática” do trabalho científico, importantíssima para Mário de Andrade:

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu (Andrade, 1928: 29);

Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos de vista. E a preguiça e o egoísmo impede que o compositor vá estudar na fonte

as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela (Ibid.: 70).

Não nos importa ainda que nos orgulhemos de grandes monumentos científicos de Etnografia, da altura dos dum Frazer, dum Tylor, dum Lévi-Brühl. Esses monumentos virão a seu tempo, e somente quando tivermos ao nosso dispor, documentação legitimamente científica” (Mário de Andrade apud Valentini, 2010: 49).

O Curso de Etnografia foi ministrado entre abril e outubro de 1936 e teve como principal desdobramento a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF)¹⁹, organização vinculada ao Departamento de Cultura do município de São Paulo. Após a formalização da Sociedade, logo em sua primeira reunião, o casal Lévi-Strauss, que acabara de retornar de uma viagem à França, convida seus colegas para participarem do Congresso Internacional de Folclore, organizado por Georges-Henri Rivière, que se realizaria junto à Exposição Universal de Paris, em 1937. O tema principal dos debates metodológicos do Congresso seria “a cartografia folclórica”, tema para o qual se voltariam todos os trabalhos da SEF naquele ano. A metodologia “cartografia folclórica” pretende fazer aquilo que já ressaltamos como característico dos Estudos de Folclore: associar manifestações folclóricas a determinadas regiões, apontando aquilo que elas teriam de típico, de costumeiro, de tradicional.

O mapeamento do folclore paulista que seria apresentado no congresso em Paris foi elaborado com o auxílio de professores, inspetores, médicos, juízes de paz e diretores de jornais – todos residentes em municípios do interior do estado de São Paulo, para os quais a SEF havia encaminhado um questionário de fácil anotação para leigos, elaborados por Dina Dreyfus. O questionário consistia em uma folha de papel dobrada ao meio, dividida em quatro partes iguais. Na primeira, Mário de Andrade explica o objetivo do questionário – “elaborar três ou quatro mapas de costumes do Estado de São Paulo” – e nas outras três são investigados três temas básicos, que seriam objeto do mapeamento: tabus alimentares, danças populares e o uso do anel para curar o

¹⁹ A Discoteca Pública Oneyda Alvarenga, que integra o Centro Cultural São Paulo, publicou um Catálogo Digital da Sociedade de Etnografia e Folclore, que reúne relatórios, atas, estatutos, correspondências, fichas, projetos, publicações, além da bibliografia e resumos das aulas de Dina Lévi-Strauss e a listagem de seus frequentadores. Este material está disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>. Os dados referentes às atividades da SEF que iremos utilizar foram consultados nos seus arquivos, guardados no Centro Cultural São Paulo, em junho de 2014.

terçol²⁰. Para cada um destes temas o questionário listava algumas opções e o restante da folha era reservada para que os colaboradores fizessem observações e adicionassem itens não listados. No caso das danças populares, por exemplo, o questionário relacionava as seguintes opções: cateretê ou catira, fandango, mana-chica, valsa, polca, mazurca, chimarrita ou chamarrita, cururu ou caruru, dança de São Gonçalo, dança de Santa Cruz, congada ou congado, moçambique, bumba-meu-boi, caiapó, samba ou batuque, miudinho, quadrilha, cana-verde, recortado, dandão, chula e lundu.

A SEF recebeu 850 questionários, dos quais 131, enviados de 71 municípios diferentes, assinalaram indicando a ocorrência de fandango no município em questão. A maioria dos informantes limitou-se a marcar com um “X” as danças que haviam no município, sem fornecer maiores detalhes. Nos poucos questionários em que foram feitos comentários sobre o fandango aparecem observações simples, como: “festa muito confundida com o cateretê” (Sorocaba), “alguns espanhóis dançam” (Mirasol), “sapateado ao som da viola ou em festas de casamento ou festas de santo” (Guaraí), “nos mutirões da zona ribeira” (Xiririca), “nas fazendas” (Tatuí), “designação de bailecos fusos” (Taubate), “aqui quer dizer baile debochado” (Pindamonhangaba), “com sentido de farra, gandaia, como dança não conhecem” (Salesópolis), “muito usada pelos caboclos” (Sapesal), “fandango ou xiba aqui é diferente da catira ou caterete [...] é uma combinação de catira com quadrilha pois existe os travesses e balances” (Ubatuba).

Antes dos mapas de costumes serem elaborados e apresentados em Paris, Mário de Andrade publica alguns artigos no jornal O Estado de São Paulo comentando os questionários que a SEF estava recebendo. Em relação ao fandango, Mário escreve em artigo publicado no dia 23 de abril de 1937: “pelas respostas recebidas não ficou fácil distinguir o verdadeiro sentido em que a palavra [fandango] é empregada entre nós. Em todo o caso, dois ou três colaboradores o dão no mesmo sentido geral de baile, em que a empregam no

²⁰. Em *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss faz referência a estes temas ao descrever o que ele chama de “etnografias de domingo”, realizadas nos arredores de São Paulo: “Havia também as credices e as superstições cujo mapa era interessante fazer: cura do terçol pela fricção de um anel de ouro; repartição de todos os alimentos em dois grupos incompatíveis: ‘comida quente’, ‘comida fria’. E outras associações maléficas: peixe e carne, manga com bebida alcoólica ou banana com leite” (Lévi-Strauss, 2010 [1955]: 105).

município de Cananéia”, município onde Mário já havia coletado sete “fandangos bailados”, que foram publicados nove anos antes no livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928.

As respostas recebidas pela SEF reforçam a ideia inicial de Mário de Andrade, presente nesse livro, de que fandango seria sinônimo de baile popular, não seria uma dança específica, mas um conjunto delas, uma “suíte”. De fato, se compararmos os dados levantados pela SEF com o atual Fandango Caiçara, notamos que ele inclui diversas dessas danças pesquisadas separadamente pela SEF, como *chimarrita*, *mana-chica*, *cana-verde*, *recortado* e *dandão*, o que formaria uma “suíte”, uma coleção de danças específicas executadas em um mesmo baile. Se considerarmos que alguns correspondentes da SEF afirmam que o fandango “é muito confundido com o cateretê” (Sorocaba) ou que o “fandango ou xiba aqui é diferente da catira ou caterete [...] é uma combinação de catira com quadrilha” (Ubatuba), também é possível considerarmos o fandango uma “suíte” e não uma dança específica. Isso ocorre devido à falta de pesquisas de campo, como destaca o próprio Mário de Andrade no artigo escrito no O Estado de S. Paulo, mas também porque estas danças são todas muito semelhantes, podendo ser condensadas na ideia de “recortados”, “figurados” e “quadrilhas”, que são todas *danças de par separado* do período colonial, que foram substituídas pelas *danças de par enlaçado*, como a valsa e a polca, a partir de meados do século 19, quando estas foram abraçadas pelas famílias ricas das grandes cidades (Sandroni, 2001: 64), que simultaneamente passaram a considerar as danças de par separado (recortados, figurados, quadrilhas) como típica dos não morigerados, pobres e moradores do interior²¹. Foi neste período que as diversas danças de roda se folclorizaram, sendo consideradas a partir daí como costumes *folks*, rústicos e arcaicos.

Os mapas folclóricos elaborados com o auxílio de professores e outros profissionais dispersos por todo o estado de São Paulo resultaram em dez trabalhos apresentados no Congresso de 1937, em Paris²². Através deste

²¹ Para um estudo detalhado sobre a proibição e a perseguição às danças populares de par separado, como “fandango” e o “batuque”, durante o século 19 no Paraná, conferir: PEREIRA, 1996.

²² Destes dez mapas quatro enfocaram as danças populares, são elas: caruru, congada, caiapó e cateretê/catira. É importante notar que o fandango não foi objeto do mapeamento, já que o

trabalho ocorre pela primeira vez a articulação de uma rede de colaboradores em torno da pesquisa folclórica no Brasil. Posteriormente, em 1942, cinco anos após Mário de Andrade ter pedido demissão do Departamento de Cultura em decorrência da instituição do Estado Novo por Vargas, ele escreve o texto “A situação dos estudos de folclore ainda não é boa”, onde afirma que as atividades da SEF teriam demonstrado “a necessidade de arregimentação dos estudiosos no assunto” (*apud* Vilhena, 1997: 93). Segundo ele, “este movimento associativo, se ainda muito desprotegido, reflete o desejo seguro de um levantamento científico dos estudos folclóricos no país, e por certo trará resultados, pois além da estimulação coletiva produtora de maior atividade, tem especialmente o benefício do controle nas pesquisas e estudos” (*Ibid.*)²³.

A realização do curso de Etnografia e a fundação da SEF representam uma mudança importante na concepção da pesquisa realizada sobre cultura popular no Brasil. Segundo Elizabeth Travassos (2002: 93), com Mário de Andrade ela teria se deslocado “entre o final dos anos 1920 e a década de 1940, do folclore como atividade mais ou menos diletante de escritores, poetas e músicos, ao folclore como uma das ciências sociais e antropológicas”. Esta virada torna-se ainda mais evidente com a realização da famosa Missão de Pesquisas Folclóricas ao Norte e Nordeste do país, em 1938, financiada pelo Departamento de Cultura, mas da qual Mário de Andrade acabou não participando²⁴. De modo semelhante a Travassos, Edison Carneiro (1962: 53) afirma que a Missão sinalizava uma importante mudança de atitude de Mário de Andrade, que teria passado “das lucubrações de gabinete, muitas vezes sem o

inquérito folclórico realizado pela SEF apontou essas outras quatro danças como mais representativas dos “costumes paulistas”.

²³ O teor básico deste texto é uma crítica de Mário de Andrade a indiferença oficial e das elites com a cultura. Os elogios ficam reservados à SEF e a outras iniciativas semelhantes tomadas em outros estados, como a fundação da Sociedade Brasileira de Folclore, em 1941, por Câmara Cascudo, no Rio Grande do Norte, e a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, fundada no mesmo ano por Arthur Ramos, e o Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937 por Gustavo Capanema, ministro da Educação e da Saúde do governo Vargas. Fica claro neste texto como Mário de Andrade entende que o progresso dos Estudos de Folclore dependeria do apoio oficial e das elites e também da criação de instituições oficiais nacionais dedicadas ao folclore, perspectiva que irá se refletir na criação da Comissão Nacional de Folclore em 1947.

²⁴ Todo o material etnográfico resultante da Missão de Pesquisas Folclóricas está disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/caderneta_missao/index.html

menor contato com os fenômenos, e quase sempre com uma visão incorreta deles, para o trabalho coletivo, em equipe, de investigação e pesquisa”.

Apesar da existência efêmera da SEF²⁵, sustentada pelo “heroísmo” de Mário de Andrade, ela foi decisiva para os folcloristas consolidarem o diagnóstico de que o “trabalho coletivo, em equipe” e a “arregimentação dos estudiosos no assunto” seria a principal maneira de exercer “controle nas pesquisas”, que, segundo eles próprios, não passavam até este momento de “lucubrações de gabinete”. Conforme veremos mais adiante, a tentativa de consolidar o folclore como uma disciplina autônoma no Brasil vai se dar mais fortemente a partir de 1947, com a fundação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), que foi, em termos gerais, a materialização desta ideia segundo a qual o que confere cientificidade e racionalidade à pesquisa é a coordenação e a coletivização da atividade folclorista, cujo grande exemplo teria sido dado pelas pesquisas coordenadas pela SEF, que se estabelecem daí em diante como marco para a produção do conhecimento folclorístico no Brasil, revelando a grande influência que Mário de Andrade teve sobre os folcloristas brasileiros. Não à toa, será um dos seus principais discípulos, Renato Almeida, que irá presidir a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), retomando o projeto andradiano de criar uma instituição ligada ao Estado através da qual se formaria uma grande rede de pesquisadores e colaboradores leigos em torno da pesquisa folclórica, conforme veremos mais à frente.

Na extensa obra de Mário de Andrade, o fandango é mencionado em *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928. Neste livro ele procura indicar aos compositores quais seriam os elementos a serem observados na elaboração da música erudita nacional brasileira. Para Mário de Andrade, a música gozava de certas vantagens quando comparada com outras formas artísticas. Segundo Elizabeth Travassos (1997: 164), profunda estudiosa do modernista brasileiro, Mário considerava que a música era “a mais fisiológica, a menos ‘intelectual’ das formas de expressão, cujo sentido é ‘intuído’ na ausência de palavras e imagens”. Neste mesmo sentido, Travassos (Ibid.) afirma que a música era para ele “o melhor veículo da expressão ou da expansão, já que dispensa

²⁵ A SEF permaneceu vinculada ao Departamento de Cultura do município de São Paulo apenas entre outubro de 1937 e março de 1938, que foi o período no qual ela se manteve realmente ativa.

maximamente o trabalho da inteligência lógica”. Para Mário de Andrade, então, a música era o objeto mais indicado para o acesso ao “inconsciente do povo”:

Uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (Andrade, 1928: 16);

O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça (Ibid.: 20);

A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. [...] O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore (Ibid.: 29);

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. [...] Toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos (Ibid.: 17).

É para servir a este projeto de nacionalização que ele expõe em seu livro 122 melodias que “honrariam a nacionalidade pela sua originalidade”. Entre elas encontram-se sete “fandangos bailados”, coletados por ele em Cananéia, litoral sul do estado de São Paulo. Eles aparecem classificados como “dança”, na parte dedicada a “música socializada”, junto com os “cantos de trabalho”, “danças dramáticas”, “côcos”, “canto religioso”, “canto infantil” e “cantigas”. Opostas, por sua vez, à “música individual”, onde aparecem as chulas, os desafios, as toadas, os lundus e as modinhas.

O Fandango do sul e meio do Brasil si na maioria das feitas é sinônimo de bailarico, função, assustado (aliás o próprio baile é uma suíte) muitas vezes é uma peça em forma de suíte. A mim me repugnava apenas que suítes nossas fossem chamadas de “Suítes Brasileira”. Porquê não “Fandango”, palavra perfeitamente nacionalizada? (Ibid.: 68);

“Fandango” no geral é sinônimo de baile. Nele se dança de tudo e principalmente danças regionais figuradas. Tem “fandangos batidos” mais rústicos em que o bate-pé é obrigatório e os “fandangos bailados” mais chiques em que o bate-pé é proibido. [...] O canto sempre em falsobordão e tirado no geral pelos instrumentistas. Quem dança não canta. O fandango é sempre cantado (Ibid.: 95);

Este documento notável bem como outros fandangos de Cananéia, são incontestavelmente bens nacionais. Foram colhidos de gente caipira dos sítios do arredor da cidade, gente sem nenhum contato a não ser

mesmo com outros caipiras brasileiros. É gente que não sabe mais que geração passada teve algum estranho na ascendência (Ibid.: 100).

A definição de Mário de Andrade aparecerá com poucas modificações no livro *Música Popular Brasileira* (1982 [1950]), da sua amiga íntima e discípula Oneyda Alvarenga. Ambos, assim como Renato Almeida em *História da Música Brasileira* (1942), classificam o fandango como “dança”, no caso dela “dança de roda”. De modo semelhante, no *Dicionário Folclórico* de Câmara Cascudo ([1954] 2000: 321) o fandango é definido como “o conjunto de danças rurais, com as mais variadas coreografias”. Desde Sílvio Romero até estes últimos, que juntos produziram os principais compêndios do folclore nacional deste período, o fandango é caracterizado como um “conjunto de danças” e também como “baile”, podendo receber qualificadores como “rústico”, “sulista” e “rural”. Outra constante é a divisão entre “fandangos bailados” e “fandangos batidos”, ou seja, entre fandangos apenas valsados e fandangos onde ocorrem danças figuradas (coreografadas), caracterizadas pelo *bate-pé*. Merece destaque o fato de que até este momento fala-se em *bate-pé*, mas não é citado o uso de tamancos, utilizados atualmente no Fandango Caiçara, particularmente nos municípios do Paraná. O uso de “tamanco ou sapatos” só irá aparecer na descrição de Fernando Corrêa de Azevedo, de 1948, a primeira pesquisa folclórica sobre fandango realizada no estado do Paraná.

A diferença entre “fandangos batidos” e “fandangos bailados” remete à divisão entre danças de par enlaçado (bailados/valsados) e danças de par separado (figurados, quadrilhas, danças de roda). Conforme explica Sandroni (2001: 64-65), “as danças de par enlaçado apareceram no Brasil nos anos 1840, com a valsa e a polca. Como novidades modernas, foram adotadas entusiasticamente pelas famílias mais ricas das principais cidades do litoral, mas custaram muito a ser aceitas no interior, nas cidades pequenas e pelo povo em geral”²⁶. Daí se entende a afirmação de Mário de Andrade de que os fandangos

²⁶ Um exemplo desta resistência às danças de par enlaçado encontra-se no jornal curitibano Dezenove de Dezembro, na sua edição de 20 de outubro de 1864: “[...] consta-me que é coisa agora muito introduzida aqui, uns modos de segurar a dama na valsa que não achei muito conformes com o gosto, a conveniência e mesmo a decência próprias dos usos mesmo os mais livres. Verdade é que foi por exceção, raros, notei, exibiam esse mau gosto. É coisa original. O cavalheiro prende a dama com a esquerda pela cintura e com a direita sujeita-lhe a mão esquerda aos quadris (do cavalheiro), posição que parece a de um rapto forçado, e que, além

batidos são “mais rústicos” (rurais/populares) enquanto os fandangos bailados são “mais chiques”, isto é, mais próximo do que era dançado pelas elites e nas cidades. Quando Oneyda Alvarenga afirma que o fandango é uma “dança de roda” ela está se referindo basicamente aos fandangos “mais rústicos”, não o fandango baile, mas o fandango figurado, batido, feito sem o contato íntimo entre damas e cavalheiros. Essa novidade representada pelos fandangos bailados é mencionada, inclusive, na letra de uma *chamarrita* – uma das principais *marcas* de fandango bailado, junto como o *dandão* – coletada pelo folclorista Fernando Corrêa de Azevedo (1977: 17), em Paranaguá, litoral paranaense, em 1948: “*Chamarrita é moda nova/ Moda que veio do Rio/ Que os marinheiros trouxeram/ Na popinha do navio*”.

A classificação feita por Mário de Andrade do fandango como “música socializada” em oposição a “música individual”, onde constam as modinhas, também reverbera em certa medida a separação entre manifestações musicais rurais (folclóricas/coletivas), que interessam mais aos folcloristas, e a música urbana (artística/individual). Conforme explica Elizabeth Travassos (1997: 211),

povo também era, para Mário, o lugar onde a probabilidade de encontrar certas formas culturais era maior: uma música que não expressava sentimentos (reflexos) ou ilustrava um texto verbal, pura em sua quiddidade; uma poesia oriunda das “energias afetivas do ser”, capaz de sublimar os impulsos individualistas de satisfação sensual; uma poesia a serviço de interesses sociais, como a reprodução da coletividade assegurada nos rituais de morte e ressurreição; música criada por indivíduos que não sofrem do hiato entre lirismo e arte nem precisam autocultivar-se. O povo era a comunidade, portanto a ausência da face maligna do indivíduo e o equilíbrio entre cultura subjetiva e cultura objetiva. Música popular, por sua vez, era um ideal de inspiração.

de incômoda para a dama, e nada ter de graciosa, e sobre ridícula, indecente” (*apud* Pereira, 1996: 172). É importante notar, ainda, que o período no qual as danças de par enlaçado foram incorporadas como divertimento da gente rica brasileira, principalmente daquelas que habitavam o litoral, coincide com o período de maior prosperidade econômica de cidades litorâneas como Iguape, Cananéia e Paranaguá (Cf.: Diegues, 1973; 1983 e Mussolini, 1980), onde o Fandango Caiçara é encontrado atualmente. Diante disso, é possível supor que date deste período o desenvolvimento do fandango bailado (valsado), dançado em salões de baile e não ao ar livre. A resistência moral à dança de par enlaçado, representada pelo fandango bailado, é uma das principais características destacadas nas etnografias atuais sobre o fandango. Independente do município, é muito fácil observar a grande polidez com a qual os casais dançam o fandango. Ainda que agarrados, os casais mantem uma grande e incomum distância entre um e outro, pouco se conversa ou se sorri durante uma dança, que é sempre executada com uma certa seriedade, uma respeitabilidade e uma formalidade excessiva, que resulta em uma dança dura e sem requebros. Ao contrário do que ocorre em um baile moderno e citadino, no fandango do Nelsinho, por exemplo, não se ouve nenhum par de dançarinos conversar durante à execução das músicas, escuta-se apenas o fandango e o constante arrastar dos sapatos no salão.

Conforme veremos posteriormente, o que chama a atenção dos folcloristas no fandango é justamente o fandango batido, este que é dançado com “tamancos ou sapatos”, que remete às danças mais antigas, que antecederam as danças de par enlaçado, mas que raramente era encontrado por eles. Mário de Andrade, por exemplo, só encontrou fandangos bailados em Cananéia, que, conforme ele assinala no artigo escrito no jornal O Estado de S. Paulo (23/04/1927), eram muito parecidos com as danças modernas: “Nos fandangos de Cananéia dançam o Dandão que coreograficamente é a mesma polka”.

Os próximos trabalhos enfocando o fandango são tributários dos rumos que tomaram os Estudos de Folclore no Brasil após 1947, quando foi criada no Rio de Janeiro a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), evento que marca o início daquilo que ficou conhecido como Movimento Folclórico Brasileiro. Este é o momento em que a institucionalização dos Estudos de Folclore atinge seu ápice e eles deixam de ser realizados por uns poucos intelectuais dos grandes centros, passando a incorporar no seu projeto intelectual e institucional os chamados “intelectuais de província” (Vilhena, 1997), que colaboravam com a CNFL a partir das então criadas Comissões Estaduais de Folclore, associações que deram aos Estudos de Folclore uma inédita abrangência nacional. Conforme veremos, foi através dessa mobilização iniciada pela Comissão Nacional de Folclore (CNFL) que foram realizados os principais registros do fandango no litoral paulista e paranaense e que foram realizadas as primeiras ações com o intuito de proteger e fortalecer a tradição do fandango nesta região.

1.3 Movimento Folclórico Brasileiro e a folclorização do fandango

A criação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL) está vinculada à criação da UNESCO, em 1945. A convenção internacional que a originou estabelecia que os seus países membros deveriam criar órgãos nacionais seguindo os mesmos moldes. O Brasil foi o primeiro país a atender essa exigência, instituindo por decreto-lei em julho de 1946, junto ao Ministério das

Relações Exteriores, no Palácio do Itamaraty, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, o IBECC, órgão que representava a Unesco no Brasil, responsabilizando-se por promover a paz e o diálogo entre os povos através de iniciativas culturais e educacionais. O primeiro desdobramento formal do IBECC foi a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), criada em dezembro de 1947 tendo como presidente Renato Almeida, importante folclorista brasileiro, muito próximo a Mário de Andrade, que neste momento era funcionário do alto escalão do Ministério das Relações Exteriores e que foi de fato quem conseguiu articular a criação da CNFL, ao convencer seus colegas sobre a importância que o estudo e a proteção do folclore tinham para dar seguimento aos propósitos do IBECC e para servir à agenda da Unesco. Além de Renato Almeida, estão presentes na origem da CNFL intelectuais como Cecília Meireles, Manuel Diégues Júnior, Édison Carneiro e Joaquim Ribeiro (Vilhena, 1997: 94).

Em depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro Renato Almeida relata este momento da seguinte maneira:

(...) eu era membro da diretoria do IBECC e senti que era possível, talvez, com o guarda-chuva do IBECC, a sede, Palácio do Itamaraty, atrair aí um pouco de atenção e conseguir algum prestígio. Quando eu propus à diretoria do IBECC, então presidida pelo meu eminente e queridíssimo amigo Levy Carneiro, que recebeu minha proposta, todos concordaram, mas senti que eles estavam dando um brinquedo a uma criança. (...) Mas, desde a primeira reunião que se fez no Itamaraty, esse guarda-chuva do Itamaraty (...) foi formidável. Eu consegui, então, que se levasse a sério a instituição que pertencia a um órgão de caráter internacional, que era o IBECC. E realmente foi possível, logo, nós fazermos a primeira Semana Brasileira de Folclore, com grandes figuras, com o Gilberto Freyre, com Joaquim Riberio, enfim, com grande elementos. E começamos um trabalho, que, no começo, eu confesso, eu não sabia bem como ia ser. (...) Nós tínhamos que trabalhar pouco a pouco. *Mas o fato de ser oficial permitia nos aproximarmos de autoridades* (apud Soares, 2010: 23, grifos meus).

Nota-se na entrevista que Renato Almeida enxergava na proximidade com as autoridades e com órgãos oficiais importantes, como o Itamaraty e a Unesco (através do IBECC), uma oportunidade de “atrair atenção” e de “conseguir algum prestígio” para a causa folclorista. Já há algum tempo nomes importantes do folclorismo brasileiro entendiam que a criação de uma organização oficial nacional dedicada ao folclore seria a melhor maneira de resolver os problemas enfrentados por eles, como a questão do diletantismo, da escassez de dados de pesquisa e da baixa proteção feita sobre as manifestações populares. E de fato,

foi através da CNFL, uma instituição intimamente ligada à estrutura e ao poder governamental, que os folcloristas conseguiram mobilizar uma ampla rede de pesquisadores e colaboradores em todo o país, algo que desde Mário de Andrade e a experiência da SEF os folcloristas consideravam fundamental para dar aos Estudos de Folclore maior sistematicidade e consolidá-lo como um campo científico autônomo. Contudo, conforme afirma Elizabeth Travassos (1998), “o sucesso do folclore como ação mobilizadora foi a outra face da moeda do seu fracasso como ciência”. Enquanto a Sociologia, por exemplo, procurava se autonomizar através das universidades, defendendo a atividade científica como atividade livre e desinteressada, a CNFL caminha em direção oposta, institucionalizando-se no coração do Estado e valorizando a coordenação das atividades, ao centralizar em uma organização oficial toda a produção folclorista que era realizada no interior e nos estados, mais ou menos nos mesmos moldes que a SEF, ligada ao Departamento de Cultura do município de São Paulo, havia feito com os correspondentes recrutados no interior paulista. De modo aparentemente paradoxal, então, enquanto os folcloristas investiam na CNFL, imaginando que a solução para o Estudos de Folclore seria “o guarda-chuva” do Estado, como disse Renato Almeida, mais discretos eles se tornavam no panorama intelectual da época, uma vez que a expansão da atividade folclorista através da CNFL era feita arregimentando colaboradores do interior, mesmo que fossem diletantes, e à custa do apoio e do centralismo estatal, deixando estes intelectuais muito próximos e até dependentes do campo político.

No discurso inaugural à II Semana Nacional de Folclore, realizada em 1949, em São Paulo, Renato Almeida dá uma mostra dessa postura ao expressar a sua convicção de que proteger o folclore “não é tarefa de estudiosos nem de alguns homens de boa vontade, é obra do Estado” (*apud* Vilhena, 1997: 103). Assim, mesmo que a criação da CNFL tenha sido uma vitória para os folcloristas e que ela represente o auge da mobilização pró-folclore no Brasil, estes estudiosos vão permanecer “dependentes de apoios oficiais para a realização de projetos mais ambiciosos, produzindo uma trajetória sujeita a altos e baixos de acordo com suas relações com as elites dirigentes” (Vilhena, 1997: 108).

Conforme afirma Travassos (1998), “os folcloristas consideravam a institucionalização fundamental, porém não necessariamente nos moldes de

uma agremiação acadêmica”. Esta postura acabou se refletindo no destino ambíguo que tiveram os Estudos de Folclore no Brasil após a mobilização da CNFL, conforme constata Gláucia Villas-Boas (*apud* Vilhena, 1997: 40): “os estudos de folclore não alcançaram o estatuto de disciplina científica tal como pretenderam alguns de seus estudiosos e defensores”, mas, por outro lado, “sua prática foi institucionalizada em institutos, museus, órgãos do governo estadual e federal”. Deste modo, a criação da CNFL pode ser vista ao mesmo tempo como a iniciativa mais contundente dos folcloristas, quando eles investem mais fortemente na sua institucionalização, irradiando o ideário folclorista por todo o país através das Comissões Estaduais de Folclore, como pode ser vista como uma das iniciativas que acabaram conduzindo os Estudos de Folclore definitivamente à marginalização acadêmica, pois ao invés de contribuir para sua autonomização, acabou reforçando a sua dependência dos apoios oficiais, o que fica demonstrado por esta disparidade com a qual ele prosperou na academia e em outros órgãos culturais estatais. Evidentemente, essa desigual inserção que os Estudos de Folclore tiveram nas universidades e em demais órgãos estatais dedicados à cultura também está ligada ao tipo de conhecimento gerado por estes estudiosos, que era mais voltado para o registro e recolhimento de material empírico do que para o desenvolvimento de teorias e conceitos. É por este motivo, também, que ainda que os folcloristas tenham sido marginalizados intelectualmente, eles sempre permanecerão como referências importantes, já que em muitas áreas parte significativa dos materiais brutos de pesquisa consistem nos materiais que foram recolhidos e legados por eles, hoje abrigados em diferentes arquivos, institutos e bibliotecas. Academicamente, no entanto, o legado folclorista foi bem menor, o que está ligado em grande medida a esta aposta na ideia segundo a qual o que confere cientificidade e racionalidade à pesquisa é a coordenação e a coletivização das atividades, ideia da qual a CNFL é a melhor expressão²⁷.

Com o exemplo de Mário de Andrade em mente, Renato Almeida imagina uma grande rede de colaboradores leigos tendo a sua produção “filtrada” pelos

²⁷ Para uma discussão mais completa e atenta sobre o projeto institucional da CNFL e o seu fracasso parcial conferir o capítulo conclusivo da tese de doutorado de Luís Rodolfo Vilhena (1997).

folcloristas de maior peso centralizados na CNFL. Para compor esta grande rede de colaboradores já em 1948 a Comissão Nacional dá início a um importante movimento de ramificação das suas atividades através da criação das Comissões Estaduais de Folclore na maioria dos estados do país²⁸. A constituição de uma comissão estadual, explica Vilhena (1997: 97), partia sempre de um convite da CNFL feito para um intelectual do estado que seria seu secretário-geral e que se responsabilizaria pela articulação local do movimento. Renato Almeida era o incumbido pelas nomeações. Nos casos em que ele não tinha conhecimento prévio de alguma pessoa compatível com o cargo, ele solicitava uma recomendação a instituições locais, como os Institutos Históricos e as Academias de Letras. Este foi o caso do Paraná, por exemplo, que teve como primeiro secretário-geral Oscar Martins Gomes, presidente da Academia de Letras do Paraná naquele ano.

Este processo de capilarização das atividades da CNFL rapidamente atinge o estado do Paraná, com a fundação em 15 de maio de 1948 da Comissão Paranaense de Folclore, a segunda a ser criada no Brasil. Roselys Velozzo Roderjan, importante folclorista paranaense, justifica este fato dizendo haver uma “receptividade latente a estes interesses, causados por movimentos de aglutinação em torno, e com pessoas que concordavam com as opiniões de Romário Martins sobre os elementos sociais de nossa origem” (*apud* Zanatta, 1993: 36). Segundo a autora, a rapidez com a qual a mobilização iniciada pela CNFL se efetivou no Paraná deve-se a influência das opiniões de Romário Martins, renomado historiador paranaense, ideólogo e fundador do chamado *movimento paranista*, que reuniu inúmeros intelectuais e artistas paranaenses com o objetivo de formular uma identidade cultural paranaense, algo com o qual os intelectuais do estado sempre estiveram preocupados, pelo menos desde a emancipação política do Paraná da província de São Paulo, em 1853, mas que atingiu seu ápice em 1927, com a fundação do Centro Paranista por este historiador. A ata de fundação da Comissão Paranaense de Folclore registra a presença de diversos artistas e intelectuais ligados ao movimento paranista,

²⁸ Segundo Vilhena, Renato Almeida conseguiu articular a criação de Comissões Estaduais em todos os estados, com exceção do Acre e dos então territoriais federais. Segundo ele, porém, o próprio Renato Almeida admitia em suas correspondências que muitas dessas comissões eram “apenas nominais”.

como João Turim, João Batista Groff, Bento Mossurunga e David Carneiro (Roderjan, 1988).

A esta altura não cabe restituirmos os complexos debates que envolvem o movimento paranista com riscos de distanciarmos dos nossos objetivos²⁹. Contudo, é importante observar que o projeto paranista consistia em uma espécie de regionalismo às avessas, que valorizava justamente a conexão do estado com a nação, algo que se adequou perfeitamente ao ideário folclorista, apesar de haver, ao mesmo tempo, uma grande ênfase deste grupo no caráter pretensamente “moderno” e “civilizado” do “Homem” paranaense, que destoava um pouco da perspectiva folclorista. De qualquer maneira, singularizando o caso paranaense havia, então, uma *intelligentsia* há muito tempo mobilizada em torno de temas familiares aos folcloristas, como a questão da identidade regional por exemplo. Em certo sentido, o esforço folclorista de “conciliar o nacional e o regional, em garantir uma especificidade a esse último sem que a unidade do primeiro seja por isso sacrificada” (Vilhena, 1997: 253) já vinha sendo praticada no Paraná antes mesmo da fundação da Comissão Paranaense de Folclore, daí ter sido tão rápida a sua criação.

A criação das Comissões Estaduais resulta, entre outras coisas, da necessidade que a CNFL tinha do engajamento dos intelectuais regionais, chamados por Vilhena (Ibid.) de “intelectuais de província”, no seu projeto institucional. Enquanto a Sociologia marginalizava a reflexão sobre os contextos regionais, enfocando a oposição entre atraso e mudança e o grau de integração entre as diferentes camadas sociais e grupos étnicos no país, para o folclorista o Brasil ainda estava se formando em meio à sua diversidade, de modo que era preciso conhecê-la e protegê-la. Descobrir esse todo internamente diferenciado é a base do projeto folclorista, o que implicava em aglutinar intelectuais de diferentes regiões em torno destes objetivos. Segundo Vilhena (Ibid.: 266),

o grande projeto a que o movimento folclórico convoca os intelectuais de província: abandonem a história das elites que vinham praticando e

²⁹ Para um aprofundamento sobre o paranismo, ver: PEREIRA, Luis Fernando Lopes. Paranismo: o Paraná inventado. Cultura e Imaginário no Paraná da I República. 2. ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998; CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953). Tese de Doutorado em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007; CORDOVA, Maria Julieta Weber. Tinguís, pioneiros e adventícios na “mancha loira do sul do Brasil”: o discurso regional autorizado na formação social e histórica paranaense. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

dediquem-se à descrição da cultura de sua região; não o façam, porém, a partir de um estilo impressionista e literário, mas com uma objetividade científica propiciada pela orientação fornecida, primeiro pela Comissão [Nacional de Folclore], depois pela Campanha [em Defesa do Folclore Nacional]. Desta forma, a identidade dessa *intelligentsia* pode-se articular à da sua região, mas também integrar-se à constituição de um quadro sobre a identidade nacional.

A conversão destes intelectuais regionais para o folclorismo vinha, portanto, com a substituição do objeto “elite”, característico dos Institutos Históricos (e também dos intelectuais paranistas), pelo objeto “povo”, através do qual eles continuariam colaborando com o estudo da formação nacional, mas a partir um ponto de vista inverso. Através desse deslocamento a CNFL agregou novos colaboradores em torno do seu programa, efetivando uma forma regionalizada de atuar, que é sem dúvida o aspecto mais importante da mobilização iniciada por ela. Esta forma de atuar deu uma abrangência nacional aos Estudos de Folclore, permitindo aos folcloristas verem a si próprios como integrantes de um *movimento*.

Esta forma de organização, capilarizada nos estados e sendo articulada por estudiosos locais, era importante também porque com ela os folcloristas conseguiam atuar mais próximos dos locais onde ocorriam as manifestações folclóricas, o que se traduziu em um aumento do trabalho de documentação e de proteção da realidade folclórica³¹. Ainda que os membros da CNFL perseguissem o rigor científico, é importante perceber que a urgência da proteção e do registro destas manifestações populares locais não permitia que eles apenas aguardassem, imóveis, pelo advento dos folcloristas científicos, neste sentido, o que a CNFL recomenda a estes estudiosos locais é que eles se concentrem apenas em descrever o folclore local e que produzam levantamentos estritamente monográficos, evitando o trabalho de síntese e de interpretação dos dados, etapa que poderia ser realizada posteriormente, já que o mais urgente era documentar o que se imaginava desaparecer em pouco tempo. Um exemplo

³¹ Por outro lado, é importante destacar que o maior problema enfrentado por estes “intelectuais de província” vinculados aos Institutos Históricos não terminava com a adesão ao Movimento Folclórico Brasileiro. Em todo o Brasil, tanto as Academias de Letras como os Institutos Históricos eram agremiações privadas às quais os membros vinculavam-se como sócios. Esta condição impunha a estas instituições um caráter muito mais de “instância de consagração” do que de organismo de apoio à pesquisa. O mesmo ocorria com a participação na CNFL, de modo que a criação das comissões regionais significou nada mais do que a duplicação ou a extensão desta situação. Vinculados agora a uma terceira instituição estes estudiosos mantinham-se dependentes de apoios oficiais para a realização de projetos de maior envergadura.

desta postura da CNFL pode ser visto em um artigo de Renato Almeida direcionado aos folcloristas do Paraná, publicado em 1951 na primeira edição do Boletim da Comissão Paranaense de Folclore:

Não se destinam esses boletins a artigos acadêmicos e longos ensaios doutrinários. O conteúdo de seus sumários deve ser notas de estudos, inquéritos e observações, comentários de conclusões, propositura de problemas, fixação de referências e informações bibliográficas e noticiosas, para que se tornem centros ativos de debate e cadernos úteis de estudos. Vivo a insistir na necessidade da pesquisa folclórica direta e, sempre que possível em equipe, para que possam verificar os fatos, registrando-os tanto quanto possível por processos mecânicos, confrontando-os, comparando-os e focando-os no quadro da ciência do homem. [...] Uma publicação como está, que se vai projetar em meios especializados, deve ser um roteiro de trabalho sério e científico e não se pode perder no lirismo regionalista, na declamação histórica ou nas afetações de um folclore puramente livresco. Tudo isso serão maravilhas. [...] Confio nos folcloristas do Paraná, para que façam deste Boletim o espelho fiel de seus trabalhos, divulgando com fidelidade e amor os tesouros do folclore paranaense, não só para conhecimento da arte, mas também para servir de inspiração aos artistas, que é a função estética do folclore, como aconteceu a Brasília Itiberê, o primeiro compositor a aproveitar um tema folclórico, utilizando um motivo de fandango na sua Sertaneja.

O secretário-geral da CNFL procura incentivar o trabalho folclorista, mas para que ele se mantenha “sério e científico” é preciso ao mesmo tempo desencorajar a escrita de artigos acadêmicos de maior complexidade. Com isso, a CNFL procurava prevenir-se do amadorismo, do qual eles sempre foram acusados, sem deixar de estimular as práticas consideradas centrais para o movimento, que eram o registro empírico e a proteção do folclore, atividades que qualquer folclorista, mesmo se leigo, deveria realizar para colaborar com o movimento. O Boletim deveria publicar “informações bibliográficas e noticiosas”, “notas de estudos”, “observações”, fazer apenas “propositura de problemas”, mas nunca tentar resolvê-los. Para Renato Almeida, o essencial era a “pesquisa folclórica direta e, sempre que possível em equipe, para que se possam verificar os fatos”.

Além de realizarem pesquisa de campo junto aos populares, o que era indispensável para consolidar iniciativas de proteção do folclore e para garantir o seu registro fidedigno, os intelectuais regionais arregimentados pela CNFL possuíam uma outra característica que Renato Almeida julgava fundamental para se associar ao movimento folclórico, que era a identificação quase amorosa com o seu objeto de estudo. Para compreendermos melhor este ponto, vamos

voltar ao artigo de Renato Almeida escrito especialmente para a primeira edição do Boletim da Comissão Paranaense de Folclore, em 1951:

Os folcloristas não vão procurar no meio do povo, como os arqueólogos nas escavações, peças para estudo e análise, mas conviver com ele cheios de ternura, auscultar-lhe os sentimentos, adivinhar-lhes os pensamentos, não para fazer anotações apenas, mas para conhecer. O folclorista é o indivíduo que compreende o povo, porque, do contrário, poderá gravar, fotografar, filmar catalogar, fichar, utilizar todo o aparelhamento de investigação científica, mas não terá jamais o sentido exato do que coletou, se não percebeu claramente as determinantes espirituais dos fatos verificados, o traço da alma humana que os perpetua e transforma.

Folclore é vida e teve razão Santyves quando o proclamou *uma disciplina de amor*. Por isso mesmo, avisou que o folclorista só poderá trabalhar num clima de afeição, só deve abordar o povo com amizade, porque ele, como as crianças, sente desde logo os que o amam.

Tenho afirmado sempre que para ser folclorista não bastam as bibliotecas cheias de livros e revistas, os arquivos repletos de documentos e os mostruários atulhados de peças. [...] Além de tudo isso, acima de tudo isso, é necessária a intuição da alma popular. *Os que não são capazes de conviver com o povo não o compreenderão jamais e a sua obra será fruto de erudição de gabinete, cerebral e fria*, sem o elo comunicativo de quem se emociona vendo as mãos rudes do oleiro popular modelar um boneco ou uma moringa, ouvindo o desafio dos cantadores, assistindo a bater um fandango, a batucar um samba ou a representar uma Bumba. [...] *O fato folclórico precisa ser estudado com critério científico, mas por igual com amoroso intento*. E são esses os dois caminhos que se abrem ao folclorista brasileiro: conhecer a cultura popular e proteger o seu patrimônio, defendendo-o da regressão tradicional, com que a ameaça constante e perigosamente o progresso mecânico.

Estes dois objetivos básicos da CNFL – conhecer e proteger a cultura popular, deveriam ser encaminhados por um tipo de intelectual específico, que portasse características semelhantes às do seu objeto. Conforme explica Vilhena (1997: 218-222), o espírito comunitário e cordial atribuído ao povo inspirava a prática desses estudiosos, que, em oposição aos literatos e acadêmicos, viam a si próprios como sujeitos simples, abnegados, livres de vaidades, que amam o que fazem e que são capazes de se identificar com a realidade que estudam. Ao mesmo tempo, “há uma concepção de que a contemplação de manifestações folclóricas tem um valor gnosiológico em si mesmo” (Ibid.: 219). O folclore fala por si, ele não precisaria tanto ser objeto de escrutínio e exegese, retirá-lo do seu contexto e colocá-lo no texto, por exemplo, é menos importante do que apenas entrar em contato com ele: os valores que o folclore evoca são melhor apreciados na sua forma pura e literal, nada substituí o contato direto com o folclore, daí a ênfase dos folcloristas no registro empírico puro e simples e também o destaque dado pela CNFL à realização de festivais

e exposições folclóricas, que serviriam justamente para propiciar essa tão necessária “vivência” do folclore”.

A ideia de que o folclore tem um valor em si mesmo e de que para compreendê-lo é preciso vivenciá-lo acaba por encaminhar a prática folclorista para o salvamento. Renato Almeida propunha que o programa do movimento folclórico deveria ser o seguinte: “a pesquisa, para o levantamento do material, permitindo o seu estudo; a proteção do folclore, evitando a sua regressão; e o aproveitamento do folclore na educação” (*apud* Vilhena, 1997: 174). O ponto forte do programa folclorista e que sustenta o movimento é a preocupação com a perpetuação do fato folclórico, tanto a coleta de dados como a inserção do folclore nos currículos educacionais visavam impedir ou retardar a descaracterização e o desaparecimento do folclore. Mais do que isso, tanto o estudo, como a proteção do folclore e o seu aproveitamento na educação exigem do folclorista mobilização, e está é uma marca da atuação da CNFL. Conforme afirma Vilhena (*Ibid.*, 193), “ao definir sua atividade como um *movimento*, os folcloristas brasileiros organizados em torno da Comissão Nacional de Folclore expressavam a sua identidade como um grupo que não apenas compartilhava um tipo de produção intelectual específica, mas principalmente adotava um engajamento coletivo na defesa das tradições populares”.

* * * *

No período transcorrido entre 1947-1964, que marca a ascensão e a queda do movimento folclórico brasileiro, dois intelectuais se sobressaem na condução das atividades do movimento no Paraná: José Loureiro Fernandes e Fernando Corrêa de Azevedo³². Loureiro Fernandes foi um dos principais antropólogos do seu tempo, além de folclorista, realizou pesquisas em arqueologia e etnologia, contribuindo expressivamente também para a institucionalização da antropologia no Brasil: apenas na Universidade Federal do Paraná Loureiro criou o Departamento de Antropologia, o Centro de Estudos e

³² Para um aprofundamento sobre o panorama intelectual paranaense durante a década de 1950 conferir: OLIVEIRA, Márcio de. As Ciências Sociais na década de 1950 em um estado do sul do Brasil: o caso do Paraná. Revista de Ciências Sociais: Política e Trabalho, n° 24, Universidade Federal da Paraíba, 2006, p. 139-159.

Pesquisas Arqueológicas (CEPA) e o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE). José Loureiro também foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Antropologia, da qual foi presidente entre 1957 e 1959, além de diretor do Museu Paranaense e Secretário Estadual da Educação e da Cultura entre 1948 e 1950.

Fernando Corrêa de Azevedo, que também presidiu a Comissão Paranaense de Folclore, era o irmão mais jovem do importante folclorista e musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Nascido no Rio de Janeiro e ligado ao universo da música erudita, Fernando Corrêa de Azevedo transfere-se para Curitiba em 1937, aos 24 anos, onde funda e dirige por muitos anos a Escola de Música e Belas-Artes do Paraná e a SCABI (Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê). Entre as décadas de 1940 e 1960 Azevedo foi uma espécie de patrono da música erudita em Curitiba. Devido seu contato com os círculos musicais de São Paulo e do Rio de Janeiro, Fernando Corrêa de Azevedo conseguia um espaço no eixo Rio de Janeiro–Buenos Aires, atraindo para Curitiba grandes nomes da música erudita. Azevedo também é muito lembrado por ter criado em Curitiba inúmeros cursos de formação de plateia, uma orquestra e uma sala de concerto (Cf. Medeiros, 2011).

No entanto, interessa-nos aqui o fato de Azevedo ser o autor da primeira pesquisa sobre fandango realizada no estado do Paraná. O seu estudo é de 1948, ano da fundação da Comissão Paranaense de Folclore, mas foi publicado apenas em 1975, com o título “Aspectos Folclóricos do Paraná”, na revista “Cadernos de Artes e Tradições Populares”, do Museu de Arqueologia e Artes Populares (Paranaguá), do qual José Loureiro era diretor³³. A pesquisa de Fernando Corrêa de Azevedo é o primeiro empreendimento originado na Comissão Paranaense. Logo no prefácio do seu texto, ele diz:

Este trabalho é fruto de uma coleta despretensiosa de material folclórico, feita a título de colaboração com a “Comissão Paranaense de Folclore”.

[...] Não há trabalho de análise ou interpretação dos fatos folclóricos, que a tanto se não pode abalançar quem não passa de amador dos

³³ A versão mais divulgada deste mesmo texto, no entanto, foi publicado em 1978, pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro na série “Cadernos de Folclore”, com o título “Fandango do Paraná”, onde foi publicado também “Congadas Paranaenses” de José Loureiro Fernandes. Antes de ser publicada, esta pesquisa foi apresentada por Fernando Corrêa de Azevedo no 1º e no 2º Congresso Brasileiro de Folclore, realizados respectivamente no Rio de Janeiro e em Curitiba. Para mais detalhes sobre as revistas e demais publicações do movimento folclórico brasileiro conferir: Vilhena, 1997 e Soares, 2010.

fenômenos populares e que outro escopo não teve senão o de atender ao brado de socorro que, em boa hora, foi lançado aos quatro cantos do Brasil pela “Comissão Nacional de Folclore”, ansiosa de salvar ao menos a lembrança das nossas mais caras tradições.

O material aí está, à disposição de futuros investigadores e interpretadores, que possam encontrar nele elementos que os conduzam à decifração muitas vezes difícil do fato popular.

Depreendem-se deste excerto alguns elementos bem representativos da mobilização iniciada pela Comissão Nacional de Folclore. Nota-se, por exemplo, o estilo coletivista característico da atuação da CNFL. Azevedo entendia que esta era apenas uma “colaboração” e antevia que ela deveria ser aprimorada (“interpretada” e “decifrada”) por novos pesquisadores. O fato de ele considerar este trabalho “uma coleta desprezível” não é falsa modéstia. Como a maioria dos folcloristas deste período, Azevedo ajudava como podia. Textos como este eram chamados de “achega” e consistiam em um subsídio para o aperfeiçoamento paulatino de uma obra futura. Vilhena (1997: 177) comenta que apesar deste procedimento causar arrepios em alguns folcloristas, a CNFL não o censurava, optando por uma política editorial generosa que motivasse a coleta e o espírito folclorista.

A publicação de Fernando Corrêa de Azevedo é um dos principais documentos relativos ao fandango. Bem ao estilo folclorista, o seu texto é voltado basicamente para a descrição do fandango em si mesmo, não havendo informações sobre as condições em que ele foi realizado, nem sobre os fandangueros envolvidos na pesquisa. O único dado revelado por ele é que a pesquisa foi realizada no município de Paranaguá (Praia de Leste, Costeirinha e Colônia de Pescadores do Rio Medeiros). Das 50 páginas do livro, 48 são reservadas para as partituras e letras das músicas; para a representação gráfica dos passos de danças; para a descrição dos instrumentos musicais utilizados; e para as receitas de pratos típicos do litoral paranaense, como o “barreado” e o “biju”. Nas outras duas páginas encontra-se o prefácio, que acabamos de citar, e uma introdução, onde entre outras coisas ele tece comentários sobre a situação do fandango no momento da sua pesquisa:

O fandango tem, no Paraná, uma vitalidade e uma pureza raras, embora a tendência, em nossos dias, seja para o seu total desaparecimento, dentro de mais duas ou três gerações. Os que mantêm a tradição do fandango vívida e pura são os velhos e os homens feitos. Os jovens da nova geração já não querem dançar o

fandango, sentem-se envergonhados e preferem as danças modernas (Azevedo, 1978: 4).

Fernando Azevedo apresenta o fandango dividido em dois tempos: o dos “velhos e homens feitos”, no qual o fandango seria “vívido e puro”, e o dos jovens, onde o fandango se enfraquece devido à preferência pelo moderno. Conforme já comentamos, uma constante da narrativa folclorista é o que José Reginaldo Gonçalves (2002) denominou “retórica da perda”: um recurso discursivo que ao colocar lado a lado a situação presente de uma determinada manifestação popular com o seu passado imaginado, dá à manifestação popular a característica de relíquia, favorecendo o seu enaltecimento e justificando a sua proteção. A medição da vitalidade do folclore tendo a distância com o moderno como parâmetro aparece, ainda, em outro trecho do texto:

O fandango é dançado em toda a faixa litorânea do Paraná [...]. Na zona praieira, conserva-se melhor nos locais distantes dos balneários e das cidades, ainda não atingidos pela civilização, como o Pontal do Sul, na Praia de Leste; a barra do rio Guaraguaçu; o Rio dos Medeiros; a Serra Negra, etc. Nas zonas balneárias, como Matinhos, Caiobá e Guaratuba, já perdeu muito dos seus característicos (Ibid.)

Fernando Corrêa de Azevedo também foi o primeiro folclorista a afirmar que o fandango é uma “festa típica dos caboclos e pescadores”. Neste mesmo texto, publicado na revista do Museu de Arqueologia e Artes Populares (Paranaguá), Fernando Azevedo também escreveu sobre outros folguedos do litoral paranaense, como o boi-de-mamão, as balainhas e o pau de fita. Comparando-as com o fandango ele vai dizer que estas foram introduzidas recentemente no litoral paranaense por colonos açorianos vindos de Santa Catarina e que apenas o fandango, ao contrário, “vem sendo dançado desde os tempos mais antigos”. Para Fernando Corrêa de Azevedo, então, das manifestações populares do litoral paranaense apenas o fandango seria de uma “vitalidade e pureza raras”³⁴.

³⁴ Na mesma publicação (Cadernos de Artes e Tradições Populares, do Museu de Arqueologia e Artes Populares) em que consta o texto de Fernando Corrêa de Azevedo há um outro artigo, escrito pela professora de Paranaguá Vera Beatriz Ribeiro Langowski, afirmando que: “Alguns historiadores e folcloristas, fazendo referências ao litoral tem mencionado o ‘boi de mamão’, o ‘pau de fita’ e outras representações folclóricas, assistidas no Município de Paranaguá, como integrantes da tradição folclórica da região. Convém esclarecer, para que não haja interpretação errônea que, esporadicamente, pessoas vindas de Santa Catarina, dos Estados do Norte do

Azevedo também marcou os estudos sobre fandango por ter realizado as primeiras gravações do fandango em áudio. As captações feitas por Azevedo foram utilizadas posteriormente por Inami Custódio Pinto, outro folclorista paranaense estudioso do fandango, na produção do disco “Gralha Azul”, de 1965, da gravadora Chantecler, onde foram gravados 4 fandangos e 6 temas do boi-de-mamão. Além da pesquisa sobre o fandango, Azevedo alimentou o ideal folclorista introduzindo a cadeira de Folclore na Escola de Belas-Artes do Paraná para todos os alunos “e não só para os de composição e regência e os de virtuosidade, como determinava a legislação federal” (Vilhena, 1997: 192). Em um parecer da Comissão Paranaense de Folclore dirigida as demais comissões estaduais Fernando Corrêa de Azevedo defende a generalização do seu exemplo em outras instituições escolares do país, dizendo: “façamos, pois com que a mocidade da nossa terra conheça, ao menos nos bancos escolares, aquilo que deveria ter bebido com o leite materno para que, conhecendo, ame e, amando, proteja e conserve o nosso tão amado patrimônio espiritual”.

Segundo Vilhena (Ibid.: 153), foi no plano musical “que os estudos de folclore alcançaram suas poucas conquistas institucionais universitárias, sendo a cadeira de folclore musical criada nas escolas de música e nos conservatórios e transformada em matéria obrigatória para várias formações”. No Paraná, parte considerável das iniciativas entorno do fandango se deram justamente através da cadeira de folclore musical da Escola de Belas Artes do Paraná (EMBAP) e da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), que foram ocupadas por folcloristas importantes, como Fernando Corrêa de Azevedo, Rosely Roderjan e Inami Custódio Pinto, todos eles vinculados à Comissão Paranaense de Folclore.

Além de inserir o ensino do folclore na educação universitária, Fernando Corrêa de Azevedo se mobilizou em uma determinada ocasião para que o folclore musical paranaense também fosse incorporado no ensino de segundo grau. Segundo matéria publicado no Jornal O Dia, de 13 de outubro de 1950, Fernando Corrêa de Azevedo ensinava as danças que ele havia pesquisado em

Brasil e de zonas do interior, ensaiam grupos e fazem apresentações [...] em épocas de carnaval e de Reis, como desfiles de rua. [...] Essas representações folclóricas organizadas e apresentadas esporadicamente nunca fizeram parte das tradições populares das praias e das ilhas, nem nunca estiveram integradas no folclore do litoral de Paranaguá”.

Paranaguá “em cursos de aperfeiçoamento de professoras, organizado pela Secretaria de Educação e Cultura”:

O Fandango, dança característica do litoral do Paraná, foi dançado pelas professoras da Escola da Aplicação e alunas do Instituto de Educação, acompanhadas por um conjunto musical de duas violas, uma rabeca e um pandeiro, vindos especialmente da Barra do Guaraguaçu, na Baía de Paranaguá. O Sr. Secretário de Educação, Prof. Erasmo Piloto, patrocinou a vinda do conjunto, o que possibilitou a realização do Fandango em nossa Capital. Integrou o grupo de dançarinos o Sr. Elisio Silva, fandangueiro da "Costeirinha", em Paranaguá. A preparação e os ensaios do Fandango foram feitos pelo professor Fernando Corrêa de Azevedo. É a primeira vez, ao que sabemos, que o Fandango é dançado em festa escolar. As professoras que apresentaram em nossa Capital são pioneiras da introdução do Fandango na zona de Curitiba. Das vinte e tantas danças diferentes que compõe o Fandango, foram dançadas sete, cada qual mais graciosa e interessante, podendo perfeitamente ser apresentada aos nossos salões de baile e dançadas pela nossa sociedade. Terminada a última apresentação do Fandango, o Prof. Fernando C. de Azevedo ofereceu, como lembrança, a cada uma das participantes, uma pulseirinha de prata com a inscrição “Folgadeira”, termo usado pelos pescadores para designar as mulheres que dançam o Fandango.

Um dos principais destaques da atuação dos folcloristas ligados à Comissão Paranaense de Folclore neste período entre 1947 e 1964 foi a realização do II Congresso Nacional de Folclore na cidade de Curitiba em 1953. Segundo revela a análise de Vilhena (1997), para obter financiamento para a realização destes congressos os folcloristas tentavam frequentemente relacioná-los à comemorações de significado local. Neste caso, o Congresso coincidiu com as comemorações do centenário da emancipação da província do Paraná. Com isso, o congresso era custeado pelo poder público, que como recompensa beneficiava-se com a realização de um evento de grande vulto no município em que governava e que tinha como benefício o fato de cultuar e valorizar as “tradições locais”. Não era mera coincidência o fato do Paraná ter como governador neste ano um dos principais intelectuais paranistas, Bento Munhoz da Rocha Neto. Os congressos folcloristas também tinham grande importância na organização e na comunicação interna do movimento folclórico: constituíam a principal instância decisória do movimento, nem tanto nas decisões políticas, mas principalmente nos debates conceituais, quando os folcloristas procuram formular um programa intelectual comum.

O Congresso sediado em Curitiba teve como apogeu a visita dos congressistas ao município de Paranaguá. A este respeito, Manuel Diégues

Júnior, expoente do Movimento Folclórico Brasileiro, comenta no dia 13 de setembro em sua coluna semanal no Diário de Notícias carioca:

Talvez seja esse o aspecto mais importante do Congresso, para os que desejavam um contato mais íntimo com a cultura popular paranaense: assistir o Pau-de-Fita, ver dançar o Boi-de-Mamão, presenciar um Fandango, encantar-se com a dança das Balainhas, acompanhar o espetáculo esplêndido da Congada. E realmente foi, sem dúvida, dos instantes culminantes da reunião: a exibição em Paranaguá, de diversos folguedos, e a apresentação, em Curitiba, da Congada (Diégues Júnior *apud* Vilhena, 1997: 219).

Vilhena (1997) comenta que apesar de ser um congresso de especialistas, estes encontros funcionavam como uma grande celebração do folclore brasileiro, onde os folcloristas procuravam recriar para todos os participantes a aura de cordialidade atribuída à cultura brasileira. Contudo, gostaria de aproveitar este exemplo para chamar a atenção para a relação destes estudiosos com os praticantes do fandango já na década de 1950.

Além deste relato de Manuel Diegues Júnior e da notícia informando sobre a vinda de fandangueiros de Paranaguá para tocar e dançar para as professoras de segundo grau de Curitiba, há um texto de 1950 no qual Altiva Balhana, importante historiadora paranaense, ainda em começo de carreira, aluna do professor Loureiro Fernandes na Faculdade de Filosofia do Paraná, relata uma visita ao litoral paranaense, ela diz: “foi somente após prévio entendimento do nosso Professor, Dr. Loureiro Fernandes, velho conhecido dos praianos, é que entramos [no baile de fandango]” (Balhana, 2002: 16). Em outro momento, ela diz ainda: “nos intervalos de uma dança para outra, os violeiros continuam cantando, agora improvisam. O Dr. Loureiro Fernandes foi o motivo principal das improvisações da noite” (Ibid.: 19)³⁵.

³⁵ Segundo Maranhão (2009:235), José Loureiro Fernandes frequentemente levava seus alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná para incursões de campo no litoral paranaense. Um dos seus alunos, o renomado geólogo João José Bigarella, descreve uma dessas incursões, realizadas em 1944, na praia de Caiobá, a mesma em que Altiva Balhana presenciou um baile de fandango, ele diz: “Nessa época, a Praia de Caiobá, uma das mais belas do litoral, era raramente visitada e tinha poucas casas de “banhistas”. Havia várias casas de caboclos, remanescentes de miscigenação de portugueses e indígenas, portadores de tradições folclóricas, hábitos alimentares, de pesca e do cultivo da terra (plantio e colheita). Utilizavam diversos utensílios domésticos e de artesanato. Alguns possuíam pequenas indústrias de fabricação de farinha de mandioca, rapadura e açúcar mascavo. Nesse cenário até certo ponto edílico, os estudantes conheceram a vida rústica e os problemas de uma população que vivia distante das conveniências dos centros urbanos. Para o referido trabalho de campo com os

Indicativos semelhantes são fornecidos também por Renato Almeida (presidente da CNFL), em um texto publicado no Jornal do Comércio (Rio de Janeiro) no dia 04 de novembro de 1949, em que ele relata ao presidente do IBECC, Levi Carneiro, visitas realizadas as três comissões regionais do sul do Brasil. Comentando o encontro com Loureiro Fernandes, Fernando Corrêa de Azevedo e Oscar Martins Gomes (presidente da comissão paranaense), ele diz:

Reservou-me a Sub-Comissão uma grande satisfação, promovendo, com o Dr. João E. Cominese, Prefeito de Paranaguá e os Srs. M. Galvão e Dr. A. Fontes, uma festa tradicional do litoral paranaense: o fandango. De fato, no sábado último, pude assistir na praia de Balneário, perto de Paranaguá a velha dança no seu legítimo aspecto popular e na forma tradicional trazida pelos açorianos.

Notamos, então, que os mesmos grupos que atualmente chamam a atenção de antropólogos, turistas e participantes de grupos artísticos ligados ao universo da chamada “cultura popular”, já se relacionavam, há mais de 60 anos, com pessoas interessadas na sua diferença e no caráter “popular” das suas expressões artísticas. Desde esse momento, os fandanguieiros fornecem entrevistas, gravam vídeos, são convidados para apresentação em comemorações cívicas, são citados em trabalhos acadêmicos, etc.

Um indicativo importante a este respeito está na introdução do folclorista paulista Rossini Tavares de Lima (presidente da Comissão Paulista de Folclore entre 1948 e 1976) ao seu livro “Folclore do Litoral Norte de São Paulo”, de 1961, onde aparecem as suas reflexões sobre o fandango. Escrevendo sobre o trabalho de campo realizado em 1959 e 1960 ele diz:

A equipe também teve de enfrentar a má vontade de muitos elementos populares, que andaram prestando serviços às companhias cinematográficas, principalmente em Ilhabela, e que eram, por qualquer coisa que executavam, regamente pagos por elas. Assim, desde os primeiros contatos, os pesquisadores perceberam que só poderiam realizar a observação necessária se estivessem dispostos e em condições de oferecer àqueles populares quantias elevadas, para que exibissem suas danças, folguedos, cantorias e até instrumentos... Eles se julgam, apesar de pagos, explorados pelos homens do cinema, e apesar de todos os esclarecimentos que a equipe lhes prestou, quase

alunos, o professor Loureiro organizava pequenas equipes que visitavam e pesquisavam diversos temas em áreas às vezes distantes, localizadas mais para o interior da planície costeira. Solicitava aos alunos que estudassem temas de interesse geográfico, etnográfico, ou histórico social” (Bigarella *apud* Maranhão, 2009: 235).

nada se conseguiu, no sentido de demovê-los dos seus pontos de vista. (Tavares de Lima, 1981: 13-14).

Estes encontros entre fandanguheiros e pesquisadores serão ainda mais frequentes a partir da década de 1960, quando o folclorista Inami Custódio Pinto inicia as suas pesquisas que culminam em diversas iniciativas com o intuito de promover o fandango, entre elas, a formação do primeiro grupo artístico de fandango. Este será o assunto apenas do próximo tópico deste capítulo, no entanto, é preciso notar desde aqui que a presença de mediadores envolvidos na produção do fandango é algo que ocorre pelo menos desde a década de 1950. É importante dizer isso porque geralmente se encara a articulação entre fandanguheiros e pesquisadores como algo recente. Estes fatos reiteram a importância, ao falarmos do fandango, de não considerarmos apenas “os fandanguheiros” como uma totalidade autônoma, mas também notar a presença de outros atores neste contexto.

Em 1946, dois anos antes de Fernando Corrêa de Azevedo realizar sua pesquisa em Paranaguá, o folclorista paulista Alceu Maynard de Araújo (1913 – 1974) dá início as suas pesquisas em Cananéia, no litoral sul de São Paulo. Alceu Maynard estudou na Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), onde foi assistente de Emilio Willems e Donald Pierson. Nesta época, Maynard chefiou a equipe de pesquisas da ELSP no Baixo São Francisco (Comissão do Vale do São Francisco³⁶), da onde se originaram os livros “Medicina Rústica” (1959) e “Populações Ribeirinhas” (1961). Diferente de Fernando Corrêa de Azevedo, que produziu apenas um estudo com o intuito de “colaborar” com a CNFL, Maynard realizou pesquisa de campo durante boa parte da sua vida e em diferentes regiões do Brasil. Após formar-se na ELSP ele continua seus estudos na USP até se doutorar em antropologia e se tornar professor do Instituto de Administração da mesma universidade. Alceu Maynard faz parte daqueles intelectuais associados ao movimento folclórico que estavam a meio-caminho entre os Estudos de Folclore e a Antropologia e a Sociologia, como é o caso, também, de José Loureiro Fernandes. Para Edison Carneiro (1962), Alceu

³⁶ Conferir: MAIO, Marcos Chor; OLIVEIRA, Nemuel da Silva. *O Homem no Vale do São Francisco: projeto, contexto e pesquisa social no Brasil (1950-1960)*. Anais do 36º Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), 2012.

Maynard assemelhava-se a Câmara Cascudo, pois mesmo sendo ligado à CNFL, “preferia desenvolver seus trabalhos com maior autonomia”³⁷.

O seu trabalho sobre fandango integra o livro “Folclore Nacional”, publicado em 1964, dividido em três grandes volumes: I - Festas, Bailados, Mitos e Lendas; II - Danças, Recreação e Música; III - Ritos, Sabença, Linguagem, Artes e Técnicas³⁸. A sua pesquisa, no entanto, é bem anterior. Em 1946 e 1947 ele já realizava pesquisas folclóricas em Cananéia, quando chefiava a equipe de Pesquisas Folclóricas da Divisão de Turismo e Expansão Cultural do Departamento Estadual de Informações. Este trabalho resultou no seu primeiro livro sobre folclore, “Rodas Infantis de Cananéia”, publicado em 1951.

A pesquisa de Maynard sobre fandango foi realizada nos municípios paulistas de São Luiz de Paraitinga, Cunha, Itanhaém, Ubatuba, Taubaté e Cananeia. Para ele, estes municípios estariam inseridos na “região cultural da ubá”, caracterizada pela realização da pesca com canoa. Após introduzir o texto com um pequeno histórico sobre as possíveis origens do fandango, ele diz:

no Estado de São Paulo, no meio rural, Fandango é conjunto de danças de salão. As danças são tradicionais e o bater de pés e palmas é necessário. No Nordeste, fandango é dança dramática. No Sul é dança-baile. Além do Estado do Rio de Janeiro, notadamente em Parati, *o fandango é conhecido em toda a região da ubá, praticado portanto no litoral paranaense, santa-catarinense e gaúcho*. No Rio Grande do Sul, graças ao trabalho que deve ser imitado dos Centros Tradicionalistas [...] o fandango se tornou a dança representativa do folclore gaúcho (Araújo, 1964: 130, grifos meus).

Segundo Maynard, o fandango seria um “conjunto de danças de salão”, do meio rural, conhecido em toda a “região da ubá”. Após essa constatação, ela passa a descrever minuciosamente as suas pesquisas de campo, comentando os bailes que presenciou e as diferenças entre eles. Em geral, a comparação entre os fandangos por ele presenciados procura estabelecer quais seriam os fandangos mais ou menos puros e tradicionais, tomando como índice disso a

³⁷ Carneiro, Edison. “Evolução dos Estudos de Folclore no Brasil”, publicado na Revista do Folclore Brasileiro n.3, 1962. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=31

³⁸ Uma versão sintetizada desta obra foi publicada com o título “Cultura Popular Brasileira” (1973) e foi adotado nas aulas da antiga cadeira de Organização Social e Política do Brasil (OSPB), que ficou conhecida por corroborar com a transmissão da ideologia do regime militar. Para obter um aprofundamento sobre a relação entre folcloristas e o regime militar conferir Soares, 2010.

presença e a variedade dos fandangos batidos (figurados), onde ocorre o *bate-pé*. No outro extremo estariam os fandangos da cidade (os bailados), que para ele havia se transformado em “simples arrasta-pé”, que “do fandango apenas guardava o nome, pois foram abolidos os figurados, as miudezas como dizem” (Araújo, 1964: 133)³⁹.

A diferenciação entre fandango “de sítio” e fandango “de cidade”, que perpassa todo o texto de Maynard, é feita à revelia da situação etnográfica encontrada por ele em campo. Tanto em Cananéia, como em Ubatuba e Taubaté, onde Maynard concentrou suas pesquisas, ele não presenciou nenhum baile onde foram dançadas dezenas de danças figuradas (fandangos batidos), como os folcloristas imaginam que originalmente ocorreria com os bailes de fandango. Em relação a um baile presenciado em Ubatuba, por exemplo, ele diz (Ibid.: 147, grifos meus):

A dança teve início às 21 horas e se prolongou até às 7 horas da manhã. *Ali dançam somente o “Passado” ou “Trançado”*. Dançaram também a Marrafa, em atenção ao pedido que fizemos, mas estavam inseguros, somente os velhos é que a executaram bem. Por intermédio do Sr. Candinho Manduca conseguimos que fizessem a demonstração. *Durante toda a noite não fizeram outra dança a não ser o “passado”*. Dia a dia, como notamos com o caso da Marrafa, *as danças vão sendo esquecidas* e é lamentável que se não tenham colhido elementos como esses. Candinho Manduca afirmou pesarosamente que ninguém mais sabe dançar a Marrafa, Ciranda, Cana-verde, Tonta, Andorinha, etc.

Assim como ocorreu neste baile, na maioria dos outros bailes descritos Maynard consegue observar apenas duas ou três danças figuradas. A imensa variedade de danças arroladas no seu livro é obtida em muitas incursões de campo, feitas em lugares muito diferentes (litoral, serra, interior, fazendas, sítios, cidades), que são completadas com o auxílio de bibliografia, ou, em outros casos, com o auxílio de um informante especial, que descreve dezenas de

³⁹ No final do texto ele apresenta o que denomina “ciclos do fandango”. Para ele, era possível distinguir três períodos do fandango: o áureo ou aristocrático; o democrático ou da popularização; e do renascimento ou da restauração. O primeiro corresponde ao tempo do Império, quando ao lado do Lundu, o fandango frequentava os bailes da aristocracia. O segundo estágio corresponde ao processo de abasileiramento, quando ele incorpora diversos elementos, cristalizando-se em um suíte de danças rurais brasileiras. Para ele, “o fandango paulista vegeta no segundo ciclo” (Araújo, 1964: 186). O último ciclo seria o do fandango gaúcho, que renasce “graças à fundação dos Centros Tradicionalistas”, “em cujo processo de reinterpretação folclórica há um louvável sabor de puro nacionalismo”.

danças “antigas”, que não eram mais dançadas no momento em que a pesquisa foi realizada. Este é o caso de “Sebastião das Dores, o Imperador do Fandango”, de quem Maynard obtém a maioria das suas descrições⁴⁰. O que vemos é que o fandango observado em campo foi colocado lado a lado com o fandango do “sítio”, rememorado pelos mais velhos, o que faz com que o fandango do presente seja caracterizado como crescentemente se arruinando. Assim como ocorreu neste caso, em geral fala-se menos sobre o que o fandango é e mais sobre o que ele deveria ser. Dificilmente o fandango é observado e descrito sem que se faça referência ao seu passado e àqueles que se imaginam ser os seus valores primordiais.

Essas questões me chamaram a atenção durante a pesquisa porque nos bailes de fandango atuais é comum que os grupos de fandango de Paranaguá executem até seis diferentes *marcas* de fandango batido (recortado/figurado), sendo que eles não apresentam mais marcas apenas porque o tempo de um baile é insuficiente para isso. Alguns “mestres” falam que sabem mais de vinte marcas batidas. Em entrevista, o folclorista Inami Custódio Pinto afirmou que coletou “mais que quinhentas marcas” no litoral paranaense. Se tomarmos as descrições dos folcloristas como base parece difícil que os bailes atuais tenham

⁴⁰ A este respeito, o folclorista paranaense Inami Custódio Pinto, principal estudioso do fandango, fornece alguns esclarecimentos. Ele diz: “A respeito das marcas [de fandango] coletadas no litoral do Paraná [...] entre os anos de 1954 e 1984, nesta época, era chamado informante aquele que descrevia como e onde os fatos ocorriam, mas não sabiam ensinar. Quando recordam, a informação geralmente era fragmentada, mas quase sempre indicava quem poderia melhor informar sobre este ou aquele fato. Era chamado portador de folclore aquele que ensina como dançar, tocar, lembrava e retransmitia as letras, como e quando decorriam as festas, o que comiam, o que bebiam e outros fatos” (PINTO, 2010: 103, grifos meus). Para produzir estas descrições, então, os folcloristas contavam tanto com “informantes”, que apenas rememoravam de modo fragmentado os fatos, como com os “portadores de folclore”, estes sim capazes de lembrar e retransmitir os saberes folclóricos. Mas, como saber quais informações foram dadas por informantes e quais foram dadas por portadores de folclore? Isto era perfeitamente legítimo e aceito pelos folcloristas como modo objetivo de produzir conhecimento. Conforme afirma Vilhena (1997:264), ao detectar como as lembranças da infância dos folcloristas misturam-se às suas descrições: “Isso cria um efeito [...] muito ao gosto do ethos desses intelectuais: através de uma imprecisão literariamente trabalhada confunde-se passado e presente, experiência individual e coletiva, sujeito e objeto”. Há um desejo tão explícito entre os folcloristas de coletar o máximo de “marcas” de fandango, já que isso revelaria em si mesmo a pujança e a vitalidade dele, que é praticamente impossível que elas tenham sido simplesmente “coletadas”. Estas imprecisões nos dados fornecidos por eles são muito comuns. Dados sobre a biografia e a formação acadêmica do folclorista Inami Custódio Pinto, que será comentado logo adiante, aparecem de diferentes maneiras em diferentes fontes. Em um manuscrito que Inami me entregou na ocasião em que o entrevistei, no qual ele contava a “história do renascimento do fandango”, em um parágrafo ele diz que morou em Florianópolis até 1952, sendo que no próximo parágrafo ele escreve que em 1950 ele já havia retornado para Curitiba. Em outros trabalhos estes mesmos fatos aparecem como tendo ocorrido em outras datas ainda.

tantas marcas, tanta diversidade, se na década de 1960 eles observavam apenas duas ou três. Provavelmente isto se deve ao tipo de pesquisa que eles intelectuais fazem, baseadas em informações difusas (ver última nota de rodapé). Ao mesmo tempo, pode-se até pensar que esta grande diversidade de fandangos batidos dançados atualmente esteja ligada ao que o folclorista Inami Custódio Pinto considera o “renascimento do fandango”, um período marcado por um forte incentivo ao fandango levado a cabo durante décadas por este folclorista. Digo isso porque os fandangos batidos são dançados praticamente apenas na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, justamente onde Inami fez suas pesquisas, como veremos em detalhes em seguida.

É interessante notar, também, que os folcloristas multiplicam as marcas batidas enquanto as danças bailadas são deixadas em segundo plano. As danças bailadas são feitas basicamente sobre duas marcas específicas, a *chimarrita* (*chamarrita*) e o *dandão* (*dondon*), sobre as quais se cantam centenas de *modas* mesclando cantos tradicionais (imemoriais) com versos improvisados. Neste caso, restaria aos folcloristas coletar apenas essas duas marcas (que não possuem dança) e algumas “letras”, o que não tem o mesmo valor que descrever dezenas marcas batidas, com coreografias complexas, que exigem longas explicações, e que além disso fazem referência às danças antigas, que antecederam as danças bailadas. O que revela e comprova o saber popular são estes passatempos exóticos, dançados com tamancos, e não as danças valsadas, comum em qualquer lugar. Como vimos, Maynard considera que os bailes nos quais não ocorrem danças figuradas se transformaram em “simples arrasta-pé”, que “do fandango apenas guardava o nome”. Fernando Corrêa de Azevedo considerava que o fandango encontrava-se conservado apenas nas praias, sendo que nos balneários ele “já perdeu muito dos seus característicos”. Para os folcloristas em geral, então, o fandango verdadeiramente folclórico é o fandango batido.

A descrição de Alceu Maynard permite-nos apontar para uma diferença importante entre os textos dos folcloristas paranaenses e paulistas referentes ao fandango. Notadamente, e isso ficará mais claro adiante, os folcloristas paranaenses se diferenciam porque não apenas descrevem o fandango, mas o elegem, um pouco implicitamente, como a principal manifestação verdadeiramente folclórica do estado. Os dois folcloristas paulistas que

estudaram o fandango, Alceu Maynard e Rossini Tavares de Lima, produziram grandes compêndios sobre o folclore nacional, nos quais o fandango é apenas mais uma entre centenas de manifestações populares registradas. Estes são livros enormes, que fornecem uma visão ampla de todo o folclore nacional. Os livros de Maynard, por exemplo, fazem parte da lista de livros didáticos recomendados pelo governo federal para todas as escolas do país. É somente em um destes livros que aparece a sua descrição sobre o fandango. As obras dos folcloristas paranaenses, ao contrário, enfocam apenas o folclore do Paraná, o que dá a elas um tom regionalista mais acentuado. Ao mesmo tempo, é importante notar que os folcloristas paranaenses, segundo afirma a folclorista Roselys Roderjan, tinham afinidade com o ideário paranista, o que implicava em uma postura mais nativista da parte deles⁴¹. Ao contrário de Maynard, que vê o fandango em toda a “região da ubá”, os folcloristas paranaenses ou omitem o fato de ele ser encontrado em outras regiões ou afirmam a especificidade do “fandango paranaense”⁴². Inami Custódio Pinto, folclorista paranaense, diz, por

⁴¹ Não possuímos dados suficientes para saber se os folcloristas paulistas, como Alceu Maynard e Rossini Tavares de Lima, eram ou não defensores e promotores das particularidades do folclore paulista. Sabemos que posturas nativistas não são exclusividades dos intelectuais paranistas, sendo bastante comuns em outros contextos, inclusive em São Paulo, onde este sentimento permeou e norteou diversas ações, como aquelas levadas a cabo pelo grupo ligado à Salles de Oliveira e Fábio da Silva Prado. A primazia dada ao homem e à cultura paulista também aparece entre os intelectuais “verdeamarelistas” (Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado) e também entre os modernistas “pau brasil”, ainda que em menor grau. O nativismo paulista está implícito em inúmeras ações realizadas por diferentes grupos de intelectuais e políticos paulistas, especialmente na virada do século, como exemplificam desde o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, até a Sociedade de Estudos Paulistas, fundada em 1921, por Amadeu Amaral, além da famosa Revista do Brasil (1916), da Liga Nacionalista (1917), etc. Inclusive, um aspecto importante do nativismo paulista é que ele recorrentemente constrói uma imagem virtuosa da “cultura paulista” e do “Homem paulista” prestigiando e invocando de alguma maneira e sob inúmeras formas o homem do interior paulista, “o caipira”. Amadeu Amaral, por exemplo, foi pioneiro em organizar o Dialeto Caipira, além de ter estudado a “moda caipira” e o “verso caipira”, no livro *A Poesia da Viola*. Se os folcloristas paranaenses de alguma forma destacam o fandango como algo próprio do Paraná, em São Paulo, as danças e músicas valorizadas não foram as do litoral, mas as do interior do estado, como a catira, o caruru, o cateretê, etc. Foram estas mesmas danças, que o inquérito organizado pela SEF destacou como representativas dos “costumes paulistas”. Vale dizer que são danças parecidas com o fandango, nas quais a viola (posteriormente chamada de “viola caipira”, por ter ficado associada às práticas musicais do interior) é central e as danças são figuradas. Para mais detalhes sobre o nativismo paulista conferir: FERREIRA, 2002; PICOLI, 1997; VELLOSO, 1986; 1993; WALDMAN, 2013.

⁴² Além de indicar que o fandango estaria presente em toda a “região da ubá”, em dois momentos do seu relato Alceu Maynard indica uma possível relação entre fandanguheiros do Paraná e de São Paulo. Comentando sobre o “fandango de Cananéia”, ele diz: “Para o fandango usam a afinação ‘oitavado’. Às vezes usam a afinação ‘pelas três’ e deixaram de usar o ‘pontiado do Paraná’. Somente os antigos é que gostavam dessa afinação, bem difícil de ‘temperar’” (Araújo,

exemplo: “Não sei de nenhuma outra manifestação que, sob essa denominação, se pareça com o fandango em ocorrência em toda a faixa litorânea paranaense. Por isso, considero o fandango manifestação paranaense” (Pinto, 2010: 98)⁴³.

Em São Paulo, as manifestações populares são encontradas e registradas em todas as regiões do estado. Um exemplo é o livro “O Folclore do Litoral Norte de São Paulo”, de Rossini Tavares de Lima. Mesmo que a pesquisa tenha se concentrado em uma área relativamente pequena do estado, além do fandango, Tavares de Lima registra diversas congadas, moçambiques, folias, danças do boi, impossibilitando que alguma dessas manifestações seja considerada a mais representativa ou exclusiva daquela região. Neste mesmo sentido, é importante lembrar que o mapeamento do folclore paulista realizado pela SEF destacou outras danças como representativas dos “costumes paulistas”. Os mapas de danças populares elaborados pela SEF e apresentados no Congresso Internacional de Folclore em Paris não enfocaram o fandango, que demonstrou ter uma ocorrência menor do que o caruru, a congada, o caiapó e o cateretê/catira, danças que acabaram tendo a sua ocorrência representada graficamente em mapas.

No litoral paranaense, além do fandango, foram descritas as balainhas, o pau de fita e o boi de mamão, contudo, os folcloristas ressaltam que estas não eram puras e haviam sido introduzidas recentemente por colonos açorianos vindos de Santa Catarina. O destaque dado ao fandango pelos folcloristas do Paraná faz com que Inami Custódio Pinto e Fernando Corrêa de Azevedo publiquem livros específicos sobre o fandango – ambos publicaram livros com o título “Fandango do Paraná” (Pinto, 1992; Azevedo, 1978), o que não ocorreu no caso dos folcloristas paulistas. Outro dado que demonstra como Alceu Maynard de Araújo não estava preocupado apenas com o folclore da sua região é o fato

1964: 137). Ainda comentando sobre o “fandango de Cananéia”, ele insere uma fala de um fandangueiro se referindo a um fandango batido, chamado chico: “Os romeiros paranaenses é que gostam imensamente de dançar o Chico. Quando eles vem para os festejos do Senhor Bom Jesus de Iguape, no mês de agosto, essa é a dança que eles mais apreciam, e é por isso que hoje sempre iniciamos o Fandango com o Chico. Todo mundo quer dançar e todos pedem o Chico” (Ibid.:138).

⁴³ Esta ideia aparece em todos os textos escritos por Inami Custódio Pinto. Um exemplo é o artigo “Fandango do Paraná”, publicado em 26/10/1975, no jornal O Estado de S. Paulo, onde Inami Custódio Pinto inicia o texto dizendo: “Considero o fandango a mais legítima manifestação popular de minha terra”.

dele ter fundado por iniciativa própria a Comissão Goiana de Folclore (Vilhena, 1997: 98).

Afora o fandango, a Comissão Paranaense de Folclore também desenvolveu estudos sobre a congada, no município da Lapa. Até os dias de hoje, quando se pensa em “cultura popular” no Paraná essas são as duas manifestações populares lembradas. Quando observamos o conceito de fato folclórico consagrado na Carta do Folclore Brasileiro, encontramos uma evidência que em alguma medida justifica a prevalência do fandango sobre as outras duas manifestações:

2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e *que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.*

À época das pesquisas de Loureiro Fernandes sobre a congada, no município da Lapa, o conhecimento sobre ela estava restrita basicamente a uma família, que realizava apenas algumas partes do folguedo que em outras regiões tinha uma estrutura mais longa e mais rebuscada. Loureiro, junto de outros pesquisadores, procura resgatar a congada, incentivando-os de variadas formas até conseguir documentar em vídeo aquilo que eles imaginavam desaparecer dentro de alguns anos. O fandango, por outro lado, até por sua característica essencial de baile rural animado por violas, era encontrado em diversos pontos do litoral paranaense, sendo mais fácil reconhecê-lo como “vívido e puro”. Além disso, o fandango apresenta características muito valorizadas pelos folcloristas, que o distingue da congada: ele é realizado na região rural, por iletrados, em pequenas e isoladas comunidades e é feito sem “a influência de instituições que se dedicam à conservação do patrimônio artístico ou à fixação de orientação religiosa”.

Neste item vimos de que modo autores ligados ao movimento folclórico brasileiro mencionam o fandango em suas pesquisas desenvolvidas nas Comissões Estaduais de Folclore. A principal diferença entre estas descrições e aquelas que vimos anteriormente é que agora o fandango já é associado ao litoral paulista e paranaense, a “região cultural da ubá” (Maynard), se caracterizando como uma “festa típica dos caboclos e pescadores habitantes da

faixa litorânea” (Azevedo)⁴⁴. Este quadro já contrasta com aquele traçado pelo inquérito folclórico realizado pela SEF, quando correspondentes de 71 municípios paulistas afirmaram existir uma suíte de danças rurais chamada “fandango” em seu município. Outra diferença refere-se a quantidade de melodias coletadas, que se somam as seis coletadas por Mário de Andrade e a outras coletadas por Oneyda Alvarenga, perfazendo agora um conjunto de mais ou menos cinquenta marcas. Este é um exemplo trivial mas significativo de como os folcloristas estão pouco a pouco constituindo e dando existência a um novo artefato. Aquilo que na descrição de Sílvio Romero aparecia ao lado do samba, da chiba e do cateretê, agora já tem certas particularidades – é litorâneo e é dançado com “sapatos ou tamancos”, e também já está documentado em livro, com dezenas de melodias e representações gráficas dos passos de dança que o testemunham como uma dança específica⁴⁵, ainda que continue sendo uma “suíte” formada por danças populares encontradas em outras regiões, especialmente no Sul, como *cana-verde*, *chamarrita*, *dandão*, *mana-chica*, *andorinha*, *queromana*, *tonta*, etc.

O mais evidente a ser notado aqui é que o fandango era um divertimento comum no Brasil rural dos tempos da Colônia, animado ao som de violas e pandeiros, conforme afirma Sílvio Romero, e que ele foi ao longo do tempo adquirindo características locais, regionais, diferenciando-se do samba, da chiba

⁴⁴ Mário de Andrade já havia feito referência em 1928, no seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, aos “fandangos praiheiros de São Paulo” e aos “fandangos paulistas de beira-mar”.

⁴⁵ Os folcloristas transformaram o fandango em um objeto de estudo, descrevendo-o e o conceituando de uma determinada forma. Aquilo que eles descrevem, que ocupa o centro das suas reflexões e do conhecimento gerado por eles, refere-se basicamente às danças (suas coreografias) e às melodias que as acompanham, logo, o que os livros testemunham e dão vida (aquilo que eles inscrevem) são as formas expressivas ligadas ao fandango, este é o objeto essencial dos estudos folcloristas, que procuram descrever o maior número de danças (fandangos batidos) possível. Então, o que os folcloristas estão descrevendo e dando forma é uma coleção de danças que são reunidas em uma grande suíte chamada “fandango”. Entende-se, desta perspectiva, que em um baile de fandango seriam dançadas muitas e diferentes marcas desta grande suíte. Com isso, o conceito de fandango de certa forma se restringe, considera-se que bailes onde não ocorrem danças figuradas são “simples arrasta-pé” que “do fandango só guardam o nome”. Podemos dizer, então, que com os folcloristas ocorre um aumento do número de danças (e do próprio fandango), ao mesmo tempo em que há uma diminuição da sua diversidade, já que poucas coisas podem ser consideradas “verdadeiros” e “autênticos” fandangos. Ou, dito de outro modo, o que é considerado verdadeiro, autêntico e tradicional é o fandango folclórico, o fandango que enfatiza a dança e os batidos dos tamancos, um fandango mais distante daquele observado empiricamente, mas que é o fandango que está nos livros dos folcloristas, um fandango complexo, com uma diversidade enorme de marcas batidas, que se esforça em mostrar a criatividade e a riqueza dos saberes populares.

e do cateretê, que igualmente ganharam feições próprias, dependendo de contextos muito específicos, capazes de gerar diferenças tão grandes como aquelas existentes entre o samba carioca e o samba de roda do recôncavo baiano. O que há de diferente, basicamente, entre estas duas manifestações musicais é que uma delas se “folclorizou”, ficando fortemente associada ao ambiente rural, onde se dança em roda e se faz música com instrumentos arcaicos, como a viola, o pandeiro e a rabeca, ao passo que a outra manifestação se modernizou (é tocada por violão e flauta, por exemplo) e se tornou na cidade um símbolo “tradicional” da moderna nação brasileira. Portanto, também é importante notar que além do fandango ganhar certas características, como o fato de ser litorâneo e ser dançado com “sapatos ou tamancos”, ele também se folclorizou ao longo do tempo, foi sendo considerado (categorizado como) uma manifestação *folk* (rústica, arcaica, primitiva), assim como ocorreu com o samba de roda, por exemplo.

A documentação levantada pelo historiador Magnus Pereira (1996), quando ele faz um cuidadoso estudo das Posturas Municipais (Regimento das Câmaras Municipais) vigentes nas cidades paranaenses entre 1829 e 1889, revela com facilidade tanto a realização de “fandangos” em inúmeros municípios paranaenses durante o século 19, como a sua proibição nestes municípios durante a segunda metade deste século, como a posterior nostalgia que os intelectuais paranaenses já na virada do século demonstravam ter em relação às tradições populares paranaenses em rota de desaparecimento, entre elas o fandango⁴⁶. Estes três estágios demonstram claramente como o fandango vai se

⁴⁶ Em 1900, o paranaense Rocha Pombo ([1980]: 106-107) escreve: “A vida dos centros, o bulício das cidades foi contrafazendo a primitiva simplicidade dos costumes e usos populares. Baniu-se o que havia de mais poético entre a população dos campos. As próprias festas religiosas, em que a fantasia rústica e a ingênua credulidade do nosso povo criavam as cerimônias mais bizarras, essas mesmas foram quase todas esquecidas. *Um grande serviço que temos ainda por fazer no nosso Paraná é o de coligir nas diversas zonas do Estado o que ainda porventura se conserve do nosso gênio popular. Como Teófilo Braga em Portugal e como Sílvio Romero entre nós, bem se podia ainda no Paraná arquivar em volumes grande quantidade de material endereçado ao futuro do espírito anônimo da raça.* E bastante valioso havia de ser semelhante trabalho, porque revelaria, nas tradições que subsistem, toda a excelência do antigo gênio que esplendeceu, espontâneo e exuberante sob o sereno céu lá do sul. [...] *O fandango está tão desfigurado que nem recorda mais as antigas expansões ruidosas do baile rústico. As danças são as modernas, importadas das cidades, e tudo está contrafeito, tudo perdeu a graça e a singeleza que tinha*”. Pouco antes, em 1898, Julio Perneta, irmão do poeta Emiliano Perneta e colega de Rocha Pombo, publica o livro *Amor Bucólico*, considerado o primeiro escrito regionalista do Paraná, no qual o fandango é recorrentemente citado como característico dos costumes paranaenses (e não litorâneo).

ruralizando, vai se transformando em uma manifestação *folk*, que de um momento em diante passa a contrastar com as práticas musicais convencionais (modernas) praticadas pelo restante da sociedade brasileira. A partir do século 20 o fandango já é percebido como uma tradição comunitariamente compartilhada, que subsiste em pouquíssimos lugares e que é tocado com instrumentos agora considerados “rústicos” e “arcaicos”, como a viola, a rabeca, o adufo (pandeiro), o machete (cavaquinho) e os tamancos. Ao mesmo tempo, na lente destes intelectuais, o fandango já é visto como um passatempo exclusivo das classes populares, como algo que identifica e especifica a cultura dos caboclos e dos caipiras do litoral. Conforme aparece nos questionários recebidos pela SEF, o fandango designa “bailecos fusos”, “baile debochado”, “farra”, “gandaia”, feito “nas fazendas” e nos “mutirões das zonas ribeiras”. Se o fandango é objeto de discussão entre os folcloristas é porque ele de alguma maneira se folclorizou, ele se configurou e foi configurado junto com outras manifestações culturais em música e dança folclórica, essencialmente rural.

Ao longo do tempo, então, assim como ocorreu com a viola (posteriormente chamada de “caipira”) e com as danças de par separado (figurados, recortados, quadrilhas), o fandango fica associado ao universo rural, às práticas pré-modernas, aos antigos divertimentos do tempo da Colônia, como as bandeiras de foliões, os bailes populares e os ritos festivos católicos, que até meados do século 19 não eram divertimentos exclusivamente “populares” ou “rurais”, sendo bastante comuns nas cidades (Cf.: Pereira, 1996; Sandroni, 2001; Travassos, 2006;). Segundo Magnus Pereira (1996), no Paraná essas danças só passam a ser associada à gente de baixa estirpe e não morigerada quando as elites paranaenses aderem aos hábitos (musicais) modernos importados da Europa a partir de 1840. Daí em diante, o fandango permaneceria nas áreas rurais, sendo descoberto poucas décadas depois pelos folcloristas, que já veem neles as antigas tradições perdidas na modernidade. Desde então, os grupos *folks* são pensados como alternativos ao indivíduo moderno, civilizado e urbano. Neste momento, a viola já é “caipira”, as danças de par separado já são consideradas práticas exóticas, o Estado já entende que é preciso proteger e valorizar os poucos construtores e tocadores de violas, etc. A viola se folclorizou de tal maneira que a política patrimonial brasileira, desde a elaboração da concepção de patrimônio imaterial, tem como um dos seus focos principais

registrar através do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) as práticas associadas à viola, instrumento de referência em centenas de práticas populares.

Feita esta pequena digressão, passamos a discussão dos trabalhos e das iniciativas realizadas pelo folclorista paranaense Inami Custódio Pinto, que atuou em um momento no qual o movimento folclórico brasileiro já se encontrava em declínio. Conforme acabamos de ver, estes intelectuais vinculados às Comissões Estaduais (Fernando Corrêa de Azevedo, Alceu Maynard e Loureiro Fernandes) eram pessoas da elite, com influência no campo político e que estavam vinculados às principais instituições de ensino da época, como a Universidade Federal do Paraná e a Escola Livre de Sociologia e Política, além da Escola de Música e Belas-Artes do Paraná. Posteriormente, o fandango foi objeto de estudo de Inami Custódio Pinto, folclorista paranaense que representa uma outra face do movimento folclórico brasileiro: os colaboradores leigos, amadores, que trabalhavam por paixão.

1.4 Inami Custódio Pinto e o *renascimento* do “fandango paranaense”

Inami Custódio Pinto (1930–2014) foi o folclorista que dedicou mais tempo e mais esforços ao estudo e à promoção do fandango, ainda que ele não tenha se dedicado exclusivamente à pesquisa e à atividade docente. Inami formou-se em Educação Artística na Faculdade de Educação Musical (FEMP)⁴⁷, em Curitiba, e durante toda a sua vida conciliou os estudos folclóricos com o emprego de escrivão na polícia civil. Como um intelectual “menor”, porque não vinculado à academia, Inami teve que construir diferentes alternativas para viabilizar seus projetos, o que ele procurou fazer convencendo educadores, artistas, políticos e a imprensa de modo geral sobre a necessidade da valorização da “Cultura paranaense”. Defensor obstinado do folclore local, Inami sempre manteve ligação com órgãos governamentais dedicados à cultura, como o Museu Paranaense, o Colégio Estadual do Paraná, o Conservatório de MPB

⁴⁷ Atualmente a FEMP denomina-se Faculdade de Artes do Paraná (FAP), que recentemente foi vinculada a Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

de Curitiba, o Museu da Imagem e do Som do Paraná e a Faculdade de Artes do Paraná, instituições nas quais ele conseguia algum apoio, ainda que precário, às suas iniciativas. Inami Custódio Pinto foi um folclorista de projeção estritamente local, que se manteve próximo de diversos setores dos círculos políticos e artísticos paranaense, mas que não chegou a obter reconhecimento em outras regiões do país, já que as suas ações e o seu interesse recaíam basicamente sobre as coisas do Paraná, sua grande paixão. Além desse pendor regionalista, Inami também se caracterizou por atuar mais fortemente nas escolas secundarista, nos museus, nas faculdades de arte e nas associações folcloristas locais, do que no ensino universitário e em outras instituições de pesquisa, esteve sempre mais perto, então, da Música e da Educação Artística, suas áreas de formação, do que da Antropologia.

A seguir, procuro descrever como foi a relação de Inami com o fandango tendo como mote uma entrevista realizada com ele em março de 2013, em sua residência, alguns meses antes do seu falecimento, no ano seguinte. Conforme veremos, a história do fandango e a sua biografia se confundem, tamanho foi o seu envolvimento com o fandango e com os fandanguheiros de Paranaguá. Desde que passou a estudar o fandango, na década de 1960, Inami tomou para si a responsabilidade de fazer “renascer” o fandango e de tentar garantir a sua continuidade, o que resultou em décadas de convivência com os fandanguheiros de Paranaguá. Após anos de pesquisas no litoral, Inami se tornou a principal fonte para o estudo do fandango, sendo responsável por grande parte dos materiais existentes sobre ele. Além de exercer grande influência sobre a produção de conhecimento relativa ao fandango, Inami também deixou marcas na forma como é vivenciado e produzido o fandango atualmente em Paranaguá, município onde ele concentrou suas pesquisas e que é considerado desde então uma espécie de reduto do fandango: o lugar onde são realizados mais bailes, onde se encontram mais “mestres” fandanguheiros e onde estão estabelecidos os grupos de fandango mais antigos de todo o litoral. Então, seja pelos seus escritos sobre o fandango, seja pela sua vivência e envolvimento pessoal com os fandanguheiros de Paranaguá, Inami é um ator importante para compreendermos como se configurou o fandango a partir da década de 1960 no estado do Paraná.

Ao acompanharmos as realizações de Inami Custódio Pinto também iremos compreender mais adequadamente quais foram os resultados deste

encontro entre fandangueiros e folcloristas, que estamos tentando delinear desde o início deste capítulo, e que Inami simboliza mais do que qualquer outro folclorista. A relação de Inami com o fandango torna mais compreensível o espírito que envolvia a atuação folclorista, explicitando alguns dos atributos mais característicos destes estudiosos, como o voluntarismo e o excesso empirista, e a relação missionária com a atividade intelectual, elementos fundamentais para compreendermos os folcloristas e os efeitos do seu engajamento sobre as manifestações populares.

* * * *

Inami Custódio Pinto nasceu em Curitiba, em 1930, mas mudou-se ainda pequeno para Paranaguá, no litoral do Paraná, onde viveu até os dez anos de idade. Dali ele e a família partem para Florianópolis, onde ele reside por doze anos até retornar para Curitiba, em 1952. Conforme Inami me contou em entrevista, foi essa vivência em Florianópolis que despertou o seu “espírito paranista”:

Chegando em Florianópolis fui morar na boca do Morro do Céu, da onde saía o boi de mamão, antigamente não tinha escola de samba, nada. Cheguei lá rapaz, aí eu já tinha tendência pro ritmo, aí comecei a brincar, fui brincador em todos os figurinos do boi-de-mamão, até que fundei meu próprio boi, que foi um dos melhores da Ilha, o boi da Praia de Fora, onde eu morava. Daí eles me perguntavam: ‘lá na tua terra não tem?’ Catarinense é gozador, um povo tradicionalista admirável, não é minhoca, mas tem um amor à terra. Daí eu dizia: ‘claro que tem!’. Foi lá em Santa Catarina que despertou meu espírito paranista.

[...] Quando o meu boi-de-mamão fez sucesso, veio um folclorista filmar e fazer pesquisa, o Oswaldo Rodrigues Cabral [presidente da Comissão Catarinense de Folclore], folclorista de fama internacional, que era médico dessa companhia que meu pai trabalhava, médico da minha família, da Companhia Sindicato Condor Ltda, aviões e flutuadores. Eles levavam pescado de Paranaguá para todo o Brasil. Quando ele viu que o brincador era seu cliente, eu tinha treze anos, ele me abraçou, me beijou e não me largou mais. Ele disse: — “Nós já estamos de cabelinho branco, nós temos que formar pesquisadores”. Ele me deu todas as noções, cientificamente, como observar, como anotar, etc. E datilógrafo naquele tempo, nossa! Era como um programador de computadores, era raríssimo, e eu datilografei todos os livros dele, aonde ele ia, ele me levava, sambaquis, trabalhos sobre rendeiras, açorianos.

[...] Quando eu vim [para Curitiba], eu vim com uma carta de apresentação do Oswaldo. [...] Quando eu vim de Florianópolis a

primeira coisa que eu fiz foi visitar o meu mestre, eu trouxe uma cartinha do grande folclorista Oswaldo Cabral pro [Manoel] Viana⁴⁸.

Manoel Viana era um importante professor parnanguara, sócio fundador do Centro de Letras Municipal e do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, do qual Inami e seus irmãos haviam sido alunos durante a infância:

eu fui aluno de piano do Professor Manuel Viana, querido Manuelito, e ele, além de folclorista, era musicista, pianista, teatrólogo, ele era romancista, historiador, um homem extraordinário. Como só tinha um piano e nós éramos em quatro [irmãos], enquanto esperávamos a nossa vez, ele contava história, a chegada em 1550, desde o Peneda [Domingos Peneda, bandeirante] que chegou em Paranaguá, foi... foi... eu conheço a história da civilização, eu posso dizer eu amo a minha terra porque conheço a história da civilização.

Em 1959, quando Loureiro Fernandes presidia a Comissão Paranaense de Folclore, foi fundada uma subcomissão estadual de folclore em Paranaguá, atendendo a recomendação da CNFL de regionalizar ao máximo o movimento folclórico para que ele atingisse os lugares mais afastados, onde se encontrariam com mais facilidade e em melhor estado as manifestações populares. A subcomissão paranaense de folclore de Paranaguá era coordenada por Manoel Viana, professor de Inami durante a sua infância, com quem ele passa a trabalhar a partir de 1962:

Quando cheguei em Paranaguá fomos ver o fandango e o Manoel Viana falou: — Inami acabou. Ele chorava. Falei: — Não me diga. Você veja, Dona Helmosa, de Morretes, era secretária da cultura, *grande folclorista e deixou isso acontecer*. Daí fui saber que as ilhas são consideradas faixa de segurança nacional, eles são grileiros, nem podiam estar lá, em caso de guerra seria evacuado, não podia mais acender uma velinha, ficaram em *blackout* por medo de bombardeio, guerra, sirene, eu me lembro, era triste, não podia acender uma lamparina, porque diz que os aviões avistam qualquer chaminha, daí proibiram, e eles só faziam [fandango] nas folgas, por isso são chamados de folgadeiros, nas folgas e de noite, e não podiam acender nada, então acabou. Começou também aquelas religiões, é pecado dançar, pecado tocar. Quando cheguei lá rapaz: “ah, eu fazia tudo isso, agora sou crente não faço mais”. Mais meu Deus do céu eu falava pros caras, a dança mais pura que existe, baile solto, mais que ignorância e tal e foi e foi, foi perseguido, é uma máfia, rapaz.

⁴⁸ As falas de Inami Custódio Pinto que não estiverem acompanhadas de citação, como esta, referem-se a entrevista concedida a mim, no dia 8/03/2013.

O envolvimento de Inami com o fandango inicia, então, com a percepção de que o fandango havia acabado em Paranaguá. Os motivos que ele elege para tal diagnóstico são os efeitos da guerra e da presença de igrejas evangélicas no litoral paranaense⁴⁹. Diante disso, Inami vai procurar incentivar os fandanguieiros para que eles não deixem o folclore morrer e voltem a tocar fandango, assim, ao mesmo tempo em que realiza suas atividades de coleta junto aos fandanguieiros, Inami incentiva-os a formarem um grupo de fandango:

Então peguei o Romão [fandanguieiro da Ilha dos Valadares, Paranaguá] porque ele era um líder, era católico apostólico romano, não cedeu aos crentes, daí [eu disse] “você é capaz de reunir um grupo?” [Inami corrige-se e retoma a fala]. Daí eu fiz uma enquete pra não puxar saco de ninguém: – Quem é o melhor de todos os tempos? – O melhor violeiro foi Manequinho da viola. – Onde é que ele anda? – Ele morava aqui, agora tá lá na estradinha. Nossa, eu fui atrás dele, ele tirou a viola de dentro de um baú, chorando, quando ele tocou ele tremia, puta que amor, rapaz do céu! E o filhinho dele com a rabeca, *até batizei o Antônio*, que coisa é uma religião, né? Eles não dançam por dançar, é por devoção. Rapaz, quando cheguei ali pertinho de Paranaguá, a última estação antes de chegar em Paranaguá, não lembro o nome, quando cheguei lá todo mundo era crente. Mas que crente coisa nenhuma! Você só pode reunir [um grupo de fandanguieiros] se oferecer alguma coisa, eu distribuía cachaça, cigarro e tal, e dizia: – Eu vim aqui porque lá na Ilha dos Valadares disseram que é você [Manequinho] o melhor violeiro, será que é, será que não é? Eu cutucava o brio deles. Daí nós fizemos o melhor violeiro, o melhor rabequista, o Celestino, outro violeiro, segunda voz, *o meu sobrinho no adufo*, fizemos o primeiro conjunto e reunimos. Como difere, porque ali em Valadares é grileiro, vem gente de tudo que é canto pegar assistência em Paranaguá, então as marcas são as mesmas, as coreografias, mas difere no andamento, e um conjunto daqui não bate com o de lá. Então, o que que fizemos? Uma seleção. Peguei gente de Paranaguá, da Ilha do Mel, outro da Ilha tal, reunimos doze pares e ensaiamos dez, quinze marcas.⁵⁰

⁴⁹ Estas mesmas ideias são usadas para justificar o seu envolvimento com o “resgate” do fandango em diferentes publicações. Um exemplo é a entrevista concedida a Manoel de Souza Neto (2004: 226, grifos meus): “Com tristeza descobri que durante a Guerra era proibido aos habitantes das Ilhas ascenderem lamparinas, porque o litoral era considerado faixa de segurança nacional e tinham medo de ataque aéreo. E como eles só faziam festas à noite, a prática morreu. Por isso são chamados eles folgadores, elas folgadeiras, só dançam nas folgas. Eu cheguei em Paranaguá e me disseram: ‘o fandango tá morto e não existe mais’. Então o meu esforço foi para desenterrar o folclore. Eu procurava. Ainda existia, mas eram só velhinhos que tocavam fandango. Os mais novos já tinham esquecido ou não chegaram a conhecer o fandango. Outras pessoas, que pertenciam a religiões que proíbem o canto e a dança, achavam que fandango era pecado”.

⁵⁰ Em matéria publicada no dia 15 de fevereiro de 2012, no jornal Gazeta do Povo, intitulada “Pessoas simples mantêm viva a memória cultural de Paranaguá”, Romão Costa, principal aliado de Inami entre os fandanguieiros de Paranaguá, descreve este evento de modo semelhante: “Na década de 1940, ele [Romão] começou a trabalhar como estivador no Porto de Paranaguá. Em certo dia, em 1967, enquanto trabalhava no porão de um navio, chegou um senhor de Curitiba

Em meados da década de 1960, então, o folclorista Inami Custódio Pinto se aproxima dos fandanguheiros da Ilha dos Valadares e cria com eles um grupo de fandango. Para isso, observe, Inami teve que fazer uma “seleção”, “ensaiar” e formar um “conjunto”. Hoje, existem diversos grupos de fandango, em diferentes municípios litorâneos do Paraná e de São Paulo, sendo que a maior parte deles se constituiu depois da década de 2000, quando já havia se consolidado, ainda que precariamente, um circuito onde estes grupos pudessem circular. Em 1967, no entanto, a ideia de haver um grupo de fandango voltado para apresentações artísticas é uma grande novidade, além de vivida, a cultura passa a ser performatizada. Mais adiante, veremos como muito tempo depois este primeiro grupo de fandango dividiu-se em vários outros, que, somado ao contexto cada vez mais favorável para apresentações folclóricas e artísticas para estes grupos, acabou por consolidar a forma de conjuntos musicais (grupos de fandango) entre os fandanguheiros de Paranaguá. O conjunto musical em si, ou seja, a reunião de dois violeiros, um rabqueiro e um adufeiro para animar um baile, isso, evidentemente, sempre existiu. Quando falamos que Inami corroborou para a introdução da forma conjunto musical entre os fandanguheiros referimo-nos basicamente ao processo de formação de grupos com o objetivo de fazer apresentações artísticas, aí sim uma novidade.

Conforme pode ser observado nas imagens a seguir (figura 1 e 2), o grupo criado por Inami é muito semelhante a um grupo de danças folclóricas, criado com a intenção de “divulgar” e “mostrar” uma “cultura” ou uma “tradição”, e que possui uma estética determinada: homens e mulheres vestidos a caráter, com uniformes específicos, tocando temas típicos, com instrumentos típicos.

[Inami] perguntando por ele, dizendo que já havia rodado as cidades do Litoral atrás de alguém que dançasse fandango. Quando chegou a noite, Romão viu em sua casa o então prefeito, Nelson de Freitas Barbosa, e um grupo. “Eles trouxeram uma garrafa de pinga e começou a conversa sobre o fandango”, relembra. Após a conversa, Romão formou 12 pares de fandanguheiros na Ilha [dos Valadares] e, com apenas oito ensaios, o grupo foi se apresentar no Colégio Estadual do Paraná, em Curitiba. Não contavam que o então governador, Paulo Pimentel, os chamaria para gravar um disco dentro do palácio do governo. “Gravamos um vinil com 12 músicas e depois disso começamos a nos apresentar em todo o Paraná, até 2003. Andamos por tudo quanto é parte, até no carnaval do Rio de Janeiro”, conta”.



Figura 1: Primeira formação do grupo criado por Inami, década de 1960 (da esquerda para a direita): Hercílio (rabeca), Pedro (adufu), Manoel do Carmo (viola), Celestino (viola e segunda voz) e Romão (sapateador/batedor).



Figura 2: Grupo de Inami se apresentando em Antonina, litoral paranaense, em 1981.

As duas fotos permitem a visualização de alguns pontos interessantes. Primeiro, os tocadores usando lenço no pescoço (figura 1) e os dançarinos

utilizando roupas iguais (uniformes), com destaque para o avental usado pelas mulheres (figura 2), dois itens não utilizados pelos grupos atuais. Depois, é interessante notar como Inami (o homem mais à esquerda da segunda imagem) participa das apresentações do grupo, ele não apenas incentiva o fandango de maneira impessoal, mas se engaja efetivamente no seu resgate e fortalecimento. Neste sentido, é interessante notar também que Inami relata em entrevista que um dos seus sobrinhos tocava adufo (figura 1) junto com o grupo formado por ele em Paranaguá. Outro aspecto interessante da relação dele com os fandanguieiros é o seu comentário informando que ele batizou o filho de Manequinho da Viola, um dos seus muitos “compadres” em Paranaguá⁵¹.

Os fandanguieiros mais velhos de Paranaguá consideram a criação de grupos de fandango a principal diferença entre o fandango de hoje e o fandango “dos antigos”. Mestre Brasília, outro “compadre” de Inami em Paranaguá, me disse a esse respeito que:

Mudou tudo, é que tempo de carnaval, eu era novo, nós dançava três dias e três noite, e ali a turma era tudo unida, aquele ali que dançava até duas horas, três horas, descansava e a turma era tudo unida, então revessava. Amanhecia o dia, ia indo. Da terça pra quarta meia noite parava tudo, o cara pegava a viola dele e punha ali na parede, de bruços, até no dia da Páscoa, aí ia lá e pegava a viola de novo. Hoje em dia ninguém respeita mais nada. Como que se diz mesmo... era coisa do sítio, né? Antigamente não tinha grupo, convidava a turma: "oh fulano, vamos lá em casa que vai ter fandango amanhã?". "Vou". Daí aquela turma ia. Quem sabia já avisava o outro: "oh, lá na casa de fulano vai ter fandango, vamos lá". E assim ia indo. Você quer ver quando nós ia fazer roçada, que aquele dia ali, trabalhava um dia pra um, outro dia pra outro, entendeu? Trocava dia, né? Nós trabalhávamos pra um, quando era outro dia e que precisava aí a gente ia lá pra fazer e para aquele cara a mesma coisa, e sempre tinha fandango. Fazia aquela roçada, daí quando era quatro horas, cinco horas, aí vinha do mato, passava em casa pra tomar banho, aí tal hora começa o fandango. [...] Mestre foi agora que o compadre Inami teve aí, e aí botou o nome [do grupo de] mestre Romão, aí foi indo e fez mestre. Antigamente tudo era uma coisa só⁵².

⁵¹ Ainda em relação as fotos, chamo a atenção para um fato que será importante para argumentos futuros. Na primeira imagem, que foi feita enquanto Inami gravava em áudio os tocadores de Paranaguá, mestre Romão, o principal aliado de Inami entre os fandanguieiros de Paranaguá, aparece em segundo plano, enquanto na segunda imagem, ele já faz parte da roda de dança, deixando de ocupar uma posição secundária. Portanto, quando a música é privilegiada (figura 1) Romão, na qualidade de dançarino e batedor (de tamanco), é menos importante do que em uma apresentação artística (figura 2), onde a dança é o principal a ser mostrado.

⁵² Brasília dos Santos Ferres, entrevista concedida em 22/02/2013.

Em Paranaguá a relação entre os fandangueros se dá hoje em grande parte através dos grupos de fandango, que acabam incorporando e traduzindo a linguagem social mais geral, é muito comum, por exemplo, que os grupos sejam formados por parentes e considerando grupos de afinidade. Os fandangueros concebem a si próprios como pertencentes ao grupo x ou y; eles rivalizam, disputam, se aproximam e se diferenciam a partir da pertença a um grupo determinado. Em geral, neste município, é a participação em um determinado grupo que coloca alguém na condição de fandanguero. Sem um grupo não há muito o que fazer, um dos motivos que encoraja a participação em um grupo é a possibilidade de poder viajar, de apresentar-se fora da sua cidade, de receber por isso, de obter algum tipo de reconhecimento como artista, portanto, algo irrealizável quando não se toma parte em um determinado grupo.

Antes dos desentendimentos que culminaram com o fim deste primeiro grupo de fandango, Inami Custódio Pinto organizou inúmeros eventos para que ele pudesse se apresentar. Logo em 1967, quando o grupo foi criado, ele levou estes fandangueros para Curitiba, onde eles fizeram apresentações no Colégio Estadual do Paraná e no Palácio do Governo, quando foram recebidos pelo então governador Paulo Pimentel. Inami também os levou até os estúdios do Canal 4, onde foram realizadas as primeiras filmagens para televisão de um grupo de fandango – o registro sonoro dessa apresentação foi lançado no disco “Fandango do Paraná”, de 1976, pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), como parte da coleção Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. Após as primeiras apresentações em Curitiba, este grupo excursionou por todo o interior do Paraná com o patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura, obtido por Inami. Entre idas e vindas, esse grupo permaneceu junto por aproximadamente quinze anos, sendo o único grupo de fandango até então⁵³.

⁵³ Neste quinze anos o grupo teve uma trajetória de altos e baixos, constituindo-se basicamente como um grupo de ocasião, que se reunia apenas quando necessário. Da primeira formação apenas Romão Costa permaneceu no grupo durante todo este período.

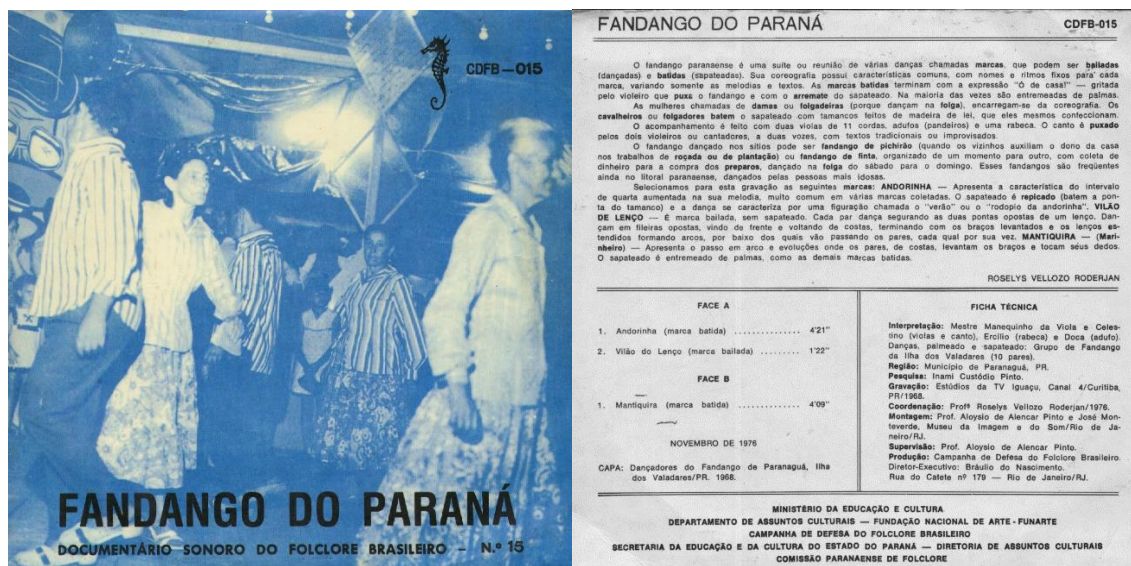


Figura 3: Disco “Fandango do Paraná”, coleção Documento do Folclore Brasileiro, 1976.

Em reportagem publicada no jornal *Correio do Povo*, em agosto de 1973, com o título “Folclore: professor fala em extinção”, Inami fala sobre a importância da sua atitude de criar um grupo de fandango, dando alguns indicativos sobre como ele compreendia a sua atuação. Ele diz: “*É uma pena que a gente presencie tudo isso se acabando. Acho que [o fandango] devia pertencer ao patrimônio histórico nacional. Mas se houver, sem demora, uma medida para deter esse fim, teremos salvo uma página de nossa própria história*”. Depois, na mesma reportagem ele comenta que a criação do grupo de fandango

foi uma espécie de injeção. Estávamos precisando de um grupo composto por autênticos fandanguistas, tanto que todos eles se dedicam a isso porque gostam. São pessoas de poder aquisitivo insignificantes, geralmente posseiros de terra, e por isso obtivemos da Prefeitura Municipal pelo menos os trajes. Mensalmente, se apresentam em festas, o que constitui na sua única forma de treinamento. Futuramente, pretendemos criar o Centro Folclórico da Ilha Valadares, que poderá incrementar ainda mais o turismo no Litoral.

Inami demonstra compreender suas iniciativas apenas como uma “injeção”, algo que ele utiliza apenas para “reanimar” o fandango, que dali em diante continuaria agindo de modo espontâneo: realizado “sem treinamento” e por “pessoas que gostam do que fazem”, como deve, supostamente, ser o folclore. Não se trataria, com isso, de intervir na dinâmica da manifestação folclórica, mas de oferecer um impulso externo mínimo a partir do qual o fandango continuaria sendo reproduzido, ainda que agora ele esteja sendo

veiculado de um modo totalmente novo: através de um grupo formado por músicos e dançarinos ensaiados e que utilizam trajes cedidos pela prefeitura.

Elizabeth Travassos (1998), ao comentar outras iniciativas de proteção ao folclore levadas a cabo por outros folcloristas ligados à CNFL, mas muito semelhantes a estas realizadas por Inami Custódio Pinto, afirma que a possibilidade da população “experimental” e “vivenciar o folclore” em festas e apresentações folclóricas organizadas por estes estudiosos acabava, segundo eles, compensando o caráter inicialmente intervencionista e aparentemente artificial dessas iniciativas.

Na mesma reportagem citada acima, Inami afirma, demonstrando certa preocupação: *“se medidas urgentes não forem tomadas para incentivar as manifestações folclóricas, o povo estará cada vez mais afastado da tradição”*. Parece-me que essa “injeção” que Inami dá no fandango não visava exclusivamente os fandangueiros. Mais do que incentivar a prática do fandango, a sua intenção ao criar um grupo folclórico é que as pessoas de maneira geral conheçam, experimentem e convivam com o folclore. Não é o fandango em si que está em causa, o que ele quer também é evitar que o povo esteja “cada vez mais afastado da tradição”, daí a importância de possibilitar este contato direto com o folclore através do grupo criado por ele. A luta em defesa do fandango não é somente uma luta pelos fandangueiros de Valadares, é uma iniciativa feita em nome da coletividade, a intenção é, como ele diz, “salvar uma página da nossa própria história”.

Quando Inami se junta ao seu grupo nos palcos, vestindo roupas floridas e calçando tamancos, ele indica o tipo de relação que deveríamos ter com o folclore, todos deveriam gostar e manter-se próximos dele, deveriam valorizá-lo e se reconhecer nele. Primeiro, há a idéia de que o folclore é em si mesmo enriquecedor, o que significa, inversamente, que não ter ligação com ele é algo em si mesmo deletério, qualquer situação na qual a tradição não tenha um lugar de destaque apresentaria algum tipo de desajuste e mereceria preocupação. Isso por si só justificaria a realização de apresentações folclóricas de fandango. Ao mesmo tempo, há a idéia de que o folclore é de todos, apesar do fandango ser criado e executado por um conjunto limitado de pessoas entende-se que ele representa todos os paranaenses e não apenas os caiçaras ou os moradores do litoral, portanto, não se estaria intervindo em algo que lhe é alheio, mas em algo

que em alguma medida é seu também, que faz parte da “nossa própria história”. Em nome da valorização do folclore aquilo que inicialmente poderia parecer intervencionista e artificial é considerado válido e compensador, ainda que o fandango esteja sendo veiculado um modo novo e diferente do usual, entende-se que este é o preço a ser pago para que as pessoas possam experimentar e conhecer o folclore e se aproximar da tradição.

Outro ponto importante de ser notado é o fato de que o incentivo dado por Inami ao fandango é feito através de contatos políticos – contando com a ajuda do governador, da secretaria estadual de cultura e da prefeitura municipal, como pode ser visto nas entrevistas destacadas anteriormente, que foi algo que os folcloristas sempre fizeram devido à convicção de que proteger e incentivar o folclore é um dever do Estado⁵⁴. Ainda que Inami se envolva pessoalmente no fortalecimento do fandango, ele entende, por exemplo, que a solução definitiva seria o fandango “pertencer ao patrimônio histórico nacional”, portanto, o ideal era que todos, o Estado e as pessoas, compreendessem e se conscientizassem sobre a importância do Folclore. Esta era a sua principal missão – conscientizar – é para isso que ele cria um grupo de fandango, não apenas para salvá-lo do desaparecimento, mas para poder mostrar através dele a grande importância do Folclore.

Conforme esclarece Vilhena (1997: 201), esta luta em favor do folclore sempre teve como principais interlocutores as “autoridades políticas locais mais fáceis de serem atingidas e que, uma vez conquistadas, poderiam contribuir para a própria mobilização que eles pretendiam, através da criação de museus, da realização de festivais folclóricos etc.”. Os folcloristas em geral tiveram muita sensibilidade em compreender a importância da imprensa e das autoridades locais para o desenvolvimento de um ambiente propício às suas atividades. Uma das atitudes mais comuns neste sentido, e que foi amplamente defendida pela CNFL, era o convencimento dos prefeitos sobre a importância de não cobrar impostos e de facilitar a concessão de alvarás para a realização das práticas folclóricas em logradouros públicos. Foi o que fez Inami, no mesmo ano em que

⁵⁴ Em 1949, no seu discurso inaugural à II Semana Nacional de Folclore, em São Paulo, Renato Almeida já expressava a sua convicção de que proteger o folclore “não é tarefa de estudiosos nem de alguns homens de boa vontade, é obra do Estado” (Renato Almeida *apud* Vilhena: 1997: 103).

ele criou um grupo de fandango em Paranaguá, quando ele procurou as autoridades do município tentando criar oportunidades para que o grupo conseguisse fazer apresentações. Em 1967, Manoel Viana e Inami Custódio Pinto convencem o prefeito Nelson de Freitas Barbosa, que antes de se tornar prefeito era professor no colégio de Manoel Viana, principal instituição privada de ensino do município naquela ocasião, a inserir o fandango nos festejos do carnaval parnanguara. Viana e Inami alegaram ao prefeito que era importante reviver o carnaval de outrora, convencendo-o sobre a necessidade de produzir um carnaval diferenciado, regional, que levasse em consideração parâmetros próprios, distintos do carnaval carioca por exemplo, o que seria feito introduzindo o fandango nos desfiles carnavalescos.

Em entrevista, Inami disse-me que o fandango, “na verdade”, sempre fora dançado no carnaval de Paranaguá. Segundo ele, o fandango era o entrudo dos parnanguaras. Tendo a imagem dos longínquos entrudos realizados no tempo da colônia como parâmetro Inami segue investindo na valorização do fandango:

Não existe carnaval sem entrudo, eu disse. Então o que fazia, os blocos desfilavam na Rua XV, em frente à Estação Dom Pedro II, com um tablado de fandango. Então rapaz, passava um bloco, ia passando outro e todo mundo corria, dançava um pouco, e amanhecia o fandango. Foi assim que eu popularizei o fandango, repopularizei. Como nas escolas de samba é obrigado a ter a ala das baianas, senão é desclassificado, aqui era o fandango, porque o fandango antigamente tinha o entrudo, o entrudo era feito com o fandango. E deu certo.

Unindo ao seu espírito folclorista o seu esforço pessoal e a sua capacidade de influir na política local, Inami primeiro cria um grupo de fandango, e faz com ele diversas apresentações em Curitiba, e agora ele busca “popularizar” o fandango inserindo-o no carnaval de Paranaguá. Nos dois casos Inami tira o fandango da Ilha dos Valadares e o introduz em novos contextos: em Curitiba o fandango é apresentado na forma de um grupo de música e dança folclórica (para o governador, para um canal de Tv e para um público escolar), e no centro de Paranaguá ele é feito no carnaval, não apenas pelos fandangueiros, mas também pelos próprios blocos carnavalescos, que eram desclassificados se não dançassem um pouco de fandango no tablado instalado na avenida. É interessante notar a comparação que ele faz entre o fandango e a ala das baianas para justificar a sua postura: se os cariocas mantêm a obrigatoriedade

da ala das baianas em respeito à tradição deles, poderíamos espelhar isto para o caso paranaense, onde o tradicional, para Inami, é o fandango. Nota-se, aqui, o espírito paranista de Inami, a sua intenção é dar contornos regionais à tradicional prática do carnaval, fazendo do fandango uma prática popular do paranaense como seria o carnaval para os brasileiros.

Esta associação entre fandango e carnaval de Paranaguá ocorreu apenas nos festejos de 1967 e de 1968, portanto, foi uma iniciativa bem pontual, que acabou não prosperando como pretendiam os seus ideólogos. De qualquer maneira, essa iniciativa de Inami ilustra bem o tipo de estratégia que ele tinha para fortalecer o fandango, que não era tanto investir para garantir as condições adequadas para que o fandango continuasse sendo praticado entre os moradores de Valadares, através do incentivo aos mecanismos de auto-organização destes grupos, mas era principalmente chamar a atenção daqueles que não conheciam o fandango para a importância do folclore e das tradições locais, daí, também, as suas recorrentes tentativas de tentar inserir o fandango na agenda turística do município. Trata-se, então, de um fandango mais voltado para fora, para os outros, um fandango em grande medida agenciado para a causa folclorista. A sua luta pelo fortalecimento do fandango é a luta pela conscientização sobre a importância do folclore, é uma luta dirigida mais para aqueles que precisam ser conscientizados sobre a importância do fandango – os turistas, os professores, os líderes políticos, os moradores de Curitiba, os brincantes do carnaval de Paranaguá, todos aqueles para os quais o grupo de fandango de Inami faz as suas apresentações, do que propriamente para os fandanguinhos.

Há um dado interessante ressaltado por Vilhena que nos ajuda a entender como os folcloristas concebiam as manifestações populares como o fandango. Como vimos, Inami Custódio Pinto insere o fandango no carnaval de Paranaguá tendo como parâmetro a vaga imagem do carnaval do Brasil Colônia⁵⁵. Outra constante são as lembranças da infância vivida em Paranaguá, que servem para

⁵⁵ Em sua profunda pesquisa sobre o movimento folclórico brasileiro Luís Rodolfo Vilhena chama a atenção para o fato de haver entre os folcloristas uma idealização do Brasil colônia. A ideia de “caráter nacional”, que para eles se visualiza no folclore, havia se cristalizado idealmente no período colonial, quando as três raças formadoras se fundem, processo paradigmaticamente representado pelo Nordeste açucareiro, descrito por Freyre (Vilhena, 1997: 266).

ele afirmar uma série de aspectos em relação ao fandango. Segundo Vilhena (Ibid.: 264, grifos meus):

Não há participante do movimento folclórico que não tenha um texto no qual, numa evocação de um discurso, abrindo ou concluindo um artigo, não tenha lançado mão de uma referência saudosa a fatos folclóricos que teriam presenciado em sua infância, em sua cidade de origem, na fazenda em que passavam as férias. Isso cria um efeito [...] muito ao gosto do *ethos* desses intelectuais: *através de uma imprecisão literariamente trabalhada* confunde-se passado e presente, experiência individual e coletiva, sujeito e objeto.

Em depoimento dado a equipe de pesquisadores do projeto Museu Vivo do Fandango, Inami fala sobre o início da sua relação com Manequinho da Viola e de como o contato com esse fandangueiro despertava nele as lembranças da infância vivida em Paranaguá:

Daí ele me passou tudo, eu gravei tudo. Ele sabia mais de quinhentas marcas o danado, e eu gravei mais de quarenta rolinhos assim num gravadorzinho. Ele foi me explicando e tal, e aquilo. *Imagina quando a gente grava, eu era menino e, com a medida que ele ia explicando, eu ia vendo tudo aquilo de anos atrás e recordando. Eu parecia integrado na coisa, fazia parte da coisa* (apud Corrêa, 2013: 54, grifos meus).

Não apenas na entrevista que realizei com ele, mas em quase todas as entrevistas concedidas por ele e que tive a oportunidade de ler, Inami afirma que conheceu e se apaixonou pelo fandango na infância, quando junto com seu pai ele ouvia no centro da cidade de Paranaguá as batidas dos tamancos vindas da Ilha dos Valadares:

Eu morei dos quatro aos oito anos em Paranaguá, e papai, naquelas noites calorentas de clima subtropical, quarenta graus à sombra, nos levava pro Miramar – uma pracinha que dava vista pro Rio Itiberê, pra Ilha dos Valadares – que é coladinho ali à civilização: – Escute Inami! Então eu escutava: parará papapá. Que de primeiro, casa do fandango era uma verdadeira caixa acústica, uma casa de madeira sem forro e as paredes separadas do assoalho, a um metro e meio de altura para que o ressoar dos tamancos se escutasse a quilômetros. [...] *Uma verdadeira engenharia caipira*, e há registros de você bater aqui no Valadares e ser ouvido até São Francisco do Sul a milhares de quilômetros (Marchi, et al., 2010: 48, grifos meus).

Foi a partir desta lembrança que Inami aprendeu como era a “verdadeira” “casa do fandango”. Essa casa, conforme Inami afirma em diferentes publicações (Pinto, 2010: 105), é “uma construção própria, pois as danças se

realizam em recinto fechado; além do assoalho estar à altura de 2m do solo, cavam, sob o mesmo, um buraco de 2m de profundidade por 3m de diâmetro. As paredes são separadas do assoalho para maior ressonância dos batidos, que são ouvidos a quilômetros de distância”. É interessante notar que a forma desta “verdadeira caixa acústica” criada por Inami pretende justamente destacar os rufados dos tamancos, utilizados nos fandangos batidos (figurados), bem ao gosto dos folcloristas, que veem neles o refúgio último de toda a tradicionalidade e originalidade do fandango. Nota-se, neste sentido, como resgatar o fandango, que é o projeto básico de Inami, é principalmente reconstruir os fandangos batidos, que, em termos estéticos, é um dos principais elementos que permitem que o fandango seja considerado uma manifestação *folk*.

Inspirado nas lembranças da infância Inami propõe aos fandangueiros arregimentados por ele que construam na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, uma casa do fandango própria para a realização de bailes como antigamente. Essa construção foi erguida no terreno do fandangueiro Romão Costa, principal aliado de Inami entre os fandangueiros de Paranaguá, e se chamava “Clube Sete de Setembro”, um espaço concebido por Inami tendo como referência os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), locais próprios para o cultivo da tradição, com os quais, aliás, Inami manteve relações ao longo de boa parte de sua vida.



Figura 4: Construção do Clube 7 de setembro (da esquerda para a direita): Roberval de Freitas (jornalista), Inami Custódio Pinto, Eugênio dos Santos (fandangueiro) e Romão Costa (fandangueiro). Fonte: Pinto, 2010: 115.

Em entrevista concedida às autoras do livro “Fandango Paranaense da Ilha dos Valadares: uma manifestação caiçara” (Novak e Dea, 2005), Inami Custódio Pinto revela que o grupo organizado por ele na década de 1960 acabou porque os dois mestres, Romão e Eugênio (figura 4), desentenderam-se em relação ao formato do grupo⁵⁶. Segundo Inami, “Mestre Romão queria acrescentar às apresentações do Fandango músicas do folclore gaúcho e o seu Eugênio queria manter, somente, as músicas do Fandango Paranaense” (Ibid.: 59). Durante minha entrevista com Inami, lembrei-me que havia lido em algum livro sobre este desentendimento entre Mestre Romão e Mestre Eugênio devido à presença de “músicas gaúchas” nas apresentações do grupo, e perguntei a ele por que cada um deles havia criado um grupo separado. Ele disse:

Porque brigaram. Bom, eu vou deixar a tradição de lado e vou fazer [a casa do fandango] de material porque o salitre lá come tudo, e construí a Sete de Setembro lá e etc. Foi ali que houve a briga porque os engenheiros foram os dois, os dois que fizeram o projeto e daí o Romão deu uma entrevista dizendo que ele que tinha feito, daí o Eugênio ficou de mal com ele. Foi por ciúme, aí que tá. Inclusive, o Romão ensinava nas escolas, é de pequenino que se torce o pepino, se nós não passássemos pros meninos, daqui menos de uma geração [o fandango vai acabar]... quando ele via os meninos inventar qualquer coisa, ele ia lá, dava um pito danado, *nunca que ele ia misturar*.

Inami alega que os dois se separaram por ciúmes, já que Romão jamais misturaria fandango com músicas folclóricas gaúchas. Parece-nos, entretanto, que na entrevista realizada comigo Inami procurava se antecipar às duras críticas feitas a ele a partir da década de 1990, quando alguns fandangueros passaram a criticar as intervenções de Inami, adotando um discurso em favor do fandango “autêntico”, feito por eles e para eles, sem influências externas, em detrimento do fandango folclórico, muito estilizado, realizado com o patrocínio da prefeitura e voltado na maioria das vezes para a comunidade externa.

Em entrevista publicada em janeiro de 2001, no jornal Estado do Paraná, mestre Eugênio, principal dissidência do grupo de Inami, afirma: “O Romão recebe um cachê da prefeitura e dos empresários para fazer o fandango no Sete de Setembro. Agora eles só “batem” [fandango] se tiver cachê, nem que seja

⁵⁶ Mestre Eugênio faleceu em 2011 e mestre Romão há alguns anos sofre de uma doença grave, por isso, a maioria das informações referentes a eles utilizadas aqui foram retiradas de outras publicações, sempre citadas. Os fatos citados aqui que fazem referência a eles também me foram contadas por diferentes pessoas da Ilha dos Valadares ao longo da pesquisa.

cincão. [...] Eu não quero isso aí, eu quero ser livre”. O articulista continua: “Mestre Eugênio conta que no sítio onde moravam não se pagava nada pra ninguém”.

No início da década de 2000, da cisão ocorrida entre os fandangueiros arregimentados por Inami, surgiram dois grupos: o “Grupo Folclórico Mestre Romão” e o “Grupo de Fandango da Ilha dos Valadares”, comandado por mestre Eugênio. O grupo de Romão continuou fazendo apresentações fora do município, em alguns casos ainda contando com o auxílio de Inami, ao mesmo tempo em que começou a ser subvencionado pela prefeitura de Paranaguá, que passou a incentivar o aprendizado do fandango nas escolas municipais⁵⁷. Com isso, Romão começou a receber um salário fixo da prefeitura, que o auxiliou também financiando as viagens do grupo e os vestuários utilizados nas apresentações. Em oposição, alguns fandangueiros residentes na Ilha dos Valadares criticaram a supervalorização deste grupo, afirmando que aquele não era o verdadeiro fandango, que para eles deveria ser feito em Valadares, com simplicidade, para divertir os próprios moradores, como se faziam nos sítios onde eles moravam, e não um fandango para turistas, feito para ser mostrado e para ganhar dinheiro. Neste sentido, uma das críticas mais comuns dirigida a Romão destaca o fato de ele não saber tocar nenhum instrumento musical (*Cf.*: figura 1), negando o título de “mestre” que desde a época de Inami o acompanha. Segundo seus críticos, Romão seria apenas um dançarino, o que fica evidente para eles nas apresentações do grupo, que destacam a dança, dando ao fandango um tom de espetáculo, semelhante aos grupos folclóricos, diferente, contudo, do “verdadeiro” fandango, dançado nos sítios, feito para divertir os próprios “caiçaras”.

⁵⁷ Segundo Alexandre Pimentel *et al.* (2006: 55), em 1993 a Fundação de Cultura e Turismo de Paranaguá organizou o 1º Seminário de Fandango Paranaense, em parceria com a UNESCO e a Comissão Paranaense de Folclore. Foi após este seminário que a prefeitura de Paranaguá, através da presidente da Fundação de Turismo e Cultura, Sandra Leal, decidiu incentivar Romão a ensinar o fandango nas escolas e inserir os estudantes no seu grupo. O grupo de mestre Eugênio foi formalizado em 2001, com a ajuda de Sandra Leal e do jovem fandangueiro Aorélio Domingues, que integrava o grupo e nesta ocasião trabalhava na Fundação Municipal de Cultura.



Figura 5: Grupo Folclórico Mestre Romão, 2005. Fonte: Museu Vivo do Fandango

Neste momento começa a tomar força a ideia segundo a qual o fandango não seria apenas uma dança, como o grupo de Romão supostamente faz parecer, mas “toda uma cultura”, que estaria ligada a forma como os moradores dos sítios, os caiçaras, viviam, daí a crítica de mestre Eugênio em relação ao pagamento de cachês, inexistente no fandango dançado nos sítios, e também em relação às músicas do folclore gaúcho. Para se contrapor ao fandango espetacularizado, Eugênio oferece o fandango vivido como “cultura”, isto é, integrado à vida deles, dançado em Valadares, com simplicidade, servindo apenas para o “divertimento”.

Para se contrapor ao grupo de Romão, mestre Eugênio cria um grupo apenas com pessoas mais velhas, sendo que o outro grupo caracterizava-se justamente pela presença de jovens, que se integravam ao grupo de Romão a partir das aulas de fandango que ele dava na rede pública de ensino. A preferência pelos “mais antigos” se explica, da perspectiva deste grupo, porque os mais velhos “já sabiam dançar o fandango e principalmente gostavam de dançar, sendo que se dava exatamente o contrário com os jovens da Ilha dos Valadares” (Novak e Dea, 2005: 69). O contraste com o grupo de Romão leva em consideração uma série de detalhes, como as roupas utilizadas pelo grupo,

que foram desenhadas “baseando-se na forma simples de o caiçara se vestir, mas levando em consideração que nos dias de festas todos se vestiam da melhor forma possível” (Novak e Dea, 2005: 70, grifos meus). Outra forma de marcar diferenças em relação ao grupo de Romão é a recusa da utilização da palavra “mestre” para definir o líder do grupo. Para isso, Eugênio prefere dizer que é simplesmente o “ensaiador” do seu grupo (Ibid.). Todas estas oposições têm como alvo a ênfase nas apresentações folclóricas, que parecem lhe soar inadequadas ou artificiais e que são novidades criadas de alguma maneira pela influência de Inami. De todo modo, apesar de se mover em sentido oposto, Eugênio também está criando um grupo de fandango, então, é uma oposição feita se valendo da mesma lógica instaurada a partir das ações de Inami: se rejeita as roupas floridas, o privilégio dado aos mais jovens e a ideia de mestre, mas se mantêm a ideia de “grupo de fandango”.

O grupo de Eugênio optou por formar um grupo com pessoas mais velhas, mas havia uma exceção entre eles: o jovem fandangueiro Aorélio Domingues, que foi uma das pessoas que ajudou a articular a criação deste grupo, quando ele trabalhava na Fundação Municipal de Cultura. Atualmente, este fandangueiro é a principal voz entre os fandangueiros de todo o litoral, dirigindo inúmeras iniciativas em prol do fandango e de outras manifestações artísticas ligadas à “cultura caiçara”. A atuação deste fandangueiro assemelha-se muito ao descrito por Sahlins (1997: 129), em *Pessimismo Sentimental*, quando o autor percebe que “numa curiosa inversão de papéis, as gerações mais jovens são com frequência defensoras da “tradição” e promotoras de seu renascimento”. Para compreendermos mais adequadamente o que está em jogo nessa oposição ao grupo de Romão, iremos destacar um depoimento dado por Aorélio para a equipe de pesquisadores do projeto Museu Vivo do Fandango, realizado em 2005:

Eu participei de três ensaios com o grupo do Mestre Romão. E fui lá aprender, *achei interessante que o pessoal tava se interessando pela tradição*. Só que eu saí do grupo na época porque eu não gostei, tinha o Seu Romão que ensinava, mas tinha um outro rapaz que vinha de Curitiba, era coreógrafo na época, não me lembro, acho que do Teatro Guaíra, não me lembro realmente quem era. Ele ajeitava a postura dos meninos. E fazia os meninos dançarem “Ah, dança assim, dança assado”. Ele era muito áspero, e às vezes ele falava umas coisas que eu já tinha consciência de que não era bem assim, né? Ele falava coisas do tipo: “Ah, levanta esse ombro! Pega a menina com o braço mais em cima, você parece que é um caboclo, parece que é lá do mato, lá do

meio do sítio!” E tinha gente da Cotia, gente do Valadares. O Valadares sempre sofreu muito preconceito do povo da cidade. Por isso que as coisas ficam reservadas lá, *porque quem é do sítio mora no Valadares. Quem se assume como caiçara, mora no Valadares*. A cidade já vinha daquele processo de industrialização, “não, nós somos da cidade, nós não falamos com sotaque”, e fala, até hoje, o pessoal fala cantado, não tem muita diferença. Aqui no Valadares o pessoal fala mais cantado, e eu sou de lá, nunca neguei isso. E na época, quando esse coreógrafo falava isso, isso me ofendia muito. Eu não gostei, participei de três ensaios, e saí. (...) Historicamente, o caiçara era visto aqui em Paranaguá, como o povo do sítio, o povo do litoral, o povo preguiçoso. Só que as pessoas não viam que, quando eles vinham no mercado, e viam as pessoas tudo na beira da praia, às dez horas da manhã, sem trabalhar, sem fazer nada, só sentado, conversando, as pessoas não viam que os pescadores estavam ali vendendo peixe. Desde as três horas da manhã já estavam no mar, mar grosso, puxando rede, coisa e tal. Eles estavam ali só já vendendo seu produto. Quando as pessoas vinham pra cá, elas tinham essa mentalidade, que é um povo vadio, um povo preguiçoso. *É uma outra cultura, mas se deve respeitar*. E também o povo começou a assumir, porque o povo não queria ser visto como preguiçoso, automaticamente, não queria ser visto como caiçara, e começa a se negar. *Paranaguá sofreu muito, até com o desaparecimento de várias manifestações populares, por não querer assumir a identidade*. As pessoas tinham vergonha de se mostrarem parnanguaras. Vergonha de se mostrar, principalmente, do sítio, né? Jamais falaria que é do sítio, caiçara nem pensar. *E isso ainda persiste até hoje. Você vê que, um exemplo disso é o Mestre Romão. O Mestre Romão não se assume como caiçara, de jeito nenhum*. (Aurélio Domingues, em depoimento à equipe de pesquisa do Museu Vivo do Fandango, 2005, *apud* Corrêa, 2013: 21-22, *grifos meus*).

Este depoimento permite-nos visualizar uma série de questões que estavam emergindo neste momento e que vão dar o tom das críticas ao grupo de fandango de mestre Romão. No fundo, a oposição à postura de Romão, e consequentemente ao fandango feito por ele, revela uma disputa sobre o estatuto do que seria o verdadeiro e autêntico fandango. Como se o feitiço tivesse virado contra o feiticeiro, o grupo de mestre Romão, o mais antigo, que havia sido criado por Inami, o maior defensor da tradição, passa a ser identificado como artificial, folclórico, não-tradicional, liderado por um estranho mestre que além de não tocar nenhum instrumento musical, “*não se identifica como caiçara de jeito nenhum*”.

Durante aproximadamente quinze anos o grupo de Romão vigorou solitário como o único representante do fandango⁵⁸. O circuito frequentado por

⁵⁸ Neste quinze anos o grupo teve uma trajetória de altos e baixos, constituindo-se basicamente como um grupo de ocasião, que se reunia apenas quando necessário. Da primeira formação apenas Romão Costa permaneceu no grupo durante todo este período. Em meados da década de 1970, a professora Helmosa Salomão Ritcher repetiu o feito de Inami, organizando um grupo folclórico de fandango no município de Morretes. Os rumos que este grupo tomou são por mim desconhecidos. Sabe-se, entretanto, que este grupo participou de diversos concursos e festivais folclóricos em todo o Brasil. Em 2001, a irmã da professora Helmosa, na qualidade de secretária

este grupo está ligado às muitas iniciativas que o folclorista Inami Custódio Pinto desenvolvia em parceria com eles. Com a colaboração de Inami, Romão havia se tornado “mestre” e principal porta-voz do fandango no Paraná. Contudo, o fandango que este porta-voz enuncia é o fandango tal qual imaginado por Inami, ou seja, o fandango visto como principal representante do “folclore paranaense”, o fandango que participa de festivais folclóricos, com dançarinos bem trajados e ensaiados. Há, portanto, um conflito entre aqueles que compreendem o fandango aos moldes de Inami e aqueles que passam a compreendê-lo como uma “manifestação cultural caiçara”. A presença de um coreógrafo e de um folclorista determinando como deveria ser o fandango colide frontalmente com uma espécie de “autoconsciência cultural” que começa a emergir neste contexto.

Na entrevista, Aorélio afirma inicialmente que ensaiou algumas vezes com o grupo de Romão, admirando o fato de que “*o pessoal estava se interessando pela tradição*”. Seu interesse diminuí, no entanto, quando ele nota que o grupo é ensaiado por um coreógrafo vindo de Curitiba, que além de interferir na postura dos dançarinos, fazia isso de modo indelicado segundo ele, o que revelaria a forma preconceituosa com a qual “*historicamente*” os moradores de Valadares, os caiçaras, eram tratados pelos outros. Por considerar esta atitude ofensiva, Aorélio acaba abandonando os ensaios, para ele, este evento foi representativo da dificuldade que os caiçaras têm em serem respeitados e compreendidos como uma “*outra cultura*”. Ao mesmo tempo, para ele, o caiçara teria muita vergonha da sua cultura, do fato de ter vindo dos sítios e ter sotaque, por exemplo, o que impede que eles se assumam como diferentes, como tendo “*outra identidade*”. Esta atitude, para ele, era bem representada por mestre Romão, “*que não se assume como caiçara de jeito nenhum*”, postura que começa a ser criticada deste momento em diante⁵⁹. Para Aorélio, que se

municipal de cultura, organizou um novo grupo de fandango apenas com jovens e sem conjunto musical, chamado “Grupo de Fandango Professora Helmosa”. Este grupo foi ensaiado por uma das participantes do Grupo do mestre Romão porque no município de Morretes não havia quem pudesse fazer este trabalho.

⁵⁹ O fandango folclorizado feito por mestre Romão só se torna um “problema”, alvo de crítica, quando este outro grupo é criado, até então não havia nenhuma crítica à ideia de “folclore” e tampouco àquela maneira de fazer fandango, tanto é assim que o grupo de fandango de mestre Romão se auto intitula “Grupo Folclórico Mestre Romão”. Mestre Romão é muito *sui-generis*, como ele apenas dança, ele difere de todos os outros mestres, que cantam e tocam rabeca e viola, posição fundamental para um mestre, já que são os tocadores e os cantadores que

considera um pouco discípulo de mestre Eugênio e que foi uma das pessoas que articulou a criação deste grupo, quem tem cultura é o caiçara, o pescador, o morador de Valadares, o sujeito pobre, com sotaque, aquele que sempre foi mal tratado e incompreendido, mas que agora estava começando a se valorizar, descobrindo a sua “tradição” e se reconhecendo como diferente. Da sua perspectiva nada mais acertado, então, do que se contrapor a alguém que *“não se assume como caiçara de jeito nenhum”*.

A ideia de “cultura” que durante todo o tempo serviu para os folcloristas justificarem seus estudos, retornou, agora, contra eles. É justamente porque tem “cultura” e porque o fandango é uma “manifestação cultural” que o caiçara pode reivindicar que o outro grupo é artificial, folclórico e teatral. A ideia de cultura em si mesma já invoca a noção de diferença, que implica necessariamente em diferenciação, cortes e delimitações. A cultura torna-se um objeto, uns tem e

controlam tanto a sonoridade do fandango, como o andamento do baile de maneira geral. Os mestres que cantam são facilmente reconhecidos como mais importantes, entre outras coisas, eles se destacam pela capacidade de versejar improvisadamente, um conhecimento bastante restrito entre os fandangueiros. Mestre Romão, por outro lado, se tornou mestre de um jeito diferente, principalmente por saber dançar e ensinar a dançar muitas marcas de fandango batido. Isso é prestigiado, mas está muito ligado à sua relação com Inami, que apreciava e enfocava sobretudo as danças. Romão era o líder do grupo de Inami, era quem ensaiava os dançarinos. Inami, como os folcloristas em geral, valoriza as danças, o conhecimento dele sobre o fandango diz respeito principalmente aos fandangos batidos, é isso que recheia os seus livros e é isso que ele se orgulha de ter feito: coletado “mais de quinhentas marcas”. Mestre Romão, igualmente, é prestigiado pela dança, pelo trabalho nas escolas, pelo trabalho com os mais jovens, por manter o fandango batido, mas não por tocar ou por animar grandes bailes de fandango feitos para os próprios moradores de Paranaguá. Os outros mestres têm prestígio nos bailes e entre os tocadores, um ambiente pelo qual Romão não circula. Mestre Romão tem uma inserção institucional grande, ele é um porta-voz sobretudo, não um tocador. Então, diferente dos outros mestres, Romão demonstra seus conhecimentos falando sobre o fandango (dando aulas, palestras, entrevistas) e ensinando a dançar, o que se faz com o corpo, mas também falando. Os outros mestres já não gostam de dar aulas, tem dificuldade para conseguir ensinar algum jovem a tocar e até este momento eles não tinham diálogo com a prefeitura, que era monopolizado por Romão. O prestígio de Romão começa a declinar quando se passa a valorizar os bailes feitos para a própria comunidade, não para “mostrar” e dar shows para turistas. Chega uma hora em que tocar fandango e construir instrumentos musicais torna-se mais importante do que saber falar sobre o fandango ou saber dançar uma infinidade de marcas (que os outros também sabem). Quando o fandango precisa ser vivido na comunidade, como se fosse a cultura própria da Ilha dos Valadares, Romão tem um grupo enorme, o “Grupo Folclórico Mestre Romão”, que serve apenas para se apresentar para os outros, mas não para fazer um baile na Ilha dos Valadares. O que mestre Romão sabe fazer como ninguém é dançar o fandango batido, que não tem tanta importância entre os próprios moradores, já que a maioria deles sabe fazer isso. O fandango batido é importante para os outros, como turistas e folcloristas, que o consideram diferente. Quando se quer instaurar um novo modo de fazer fandango, o fandango caiçara, feito para os próprios moradores, é preciso substituir particularmente este mestre folclórico, que é um mestre para os outros, para fora de Valadares e não *em* Valadares. Por isso, aquelas pessoas que defendem de saída um fandango “orgânico”, ligado à cultura de Valadares, consideram outros mestres (como Eugênio, por exemplo) mais autênticos do que Romão.

outros não. Por isso é tão importante “se assumir” como caiçara, assumir é adotar, é ostentar e mostrar que tem, não se assumir é como não ser, quem não se assume é destituído da diferença, é igualado aos demais, a diferença precisa ser encarnada, incorporada no discurso e não apenas representada. Como desde os folcloristas tudo o que se espera destes grupos é que eles se mantenham autênticos e zelosos com sua tradição, eles compreenderam o jogo, afirmando que são realmente outros (“caiçaras”) e que aquilo que eles fazem é “cultura”, utilizando do próprio expediente folclorista como instrumento de alterização.

O evento citado no depoimento de Aorélio diz respeito à montagem do espetáculo teatral “Fandango”, em 1984, que foi dirigido pelo teatrólogo e bonequeiro carioca, radicado em Curitiba, Renato Perré. Em depoimento ao projeto Museu Vivo do Fandango, Rogério Gulin, um dos artistas envolvidos na produção deste espetáculo, conta como ele foi concebido:

O Renato Perré sempre foi um ator e diretor voltado à cultura popular. Ele veio do Rio, estava há uns quatro, cinco anos em Curitiba e tal. [Ele falou:] – “Vamos montar alguma coisa com cultura popular do Paraná, e o quê que tem no Paraná?” [Eu respondi] É congada e fandango do litoral, que é mais forte do que a congada, pois pega toda a região do litoral. Então foi feito um projeto com o Teatro Guaíra, que patrocinou a montagem do espetáculo chamado “Fandango”.

[...] Conhecemos o Inami. Ele era diretor de Folclore do Museu Paranaense. Foi quem nos auxiliou em Paranaguá, na Ilha dos Valadares: Mestre Eugênio, Brasília, Romão. Em Morretes, D. Helmosa. Fomos em Guaraqueçaba, conhecemos Seu Janguinho e algumas pessoas. Daí ouvimos falar de Rio dos Patos, um lugar meio longe. Falavam do fandango autêntico que ainda faziam, como era antigamente, espontâneo, era no Rio dos Patos. Mas a nossa pesquisa se focou em Valadares, principalmente em cima do Brasília, que foi a pessoa com quem eu aprendi a tocar as marcas de fandango.

[...] Um espetáculo onde a gente aprendeu a bater tamanco. Eu aprendi a tocar viola, já tocava rabeca, tirando *dandão*, tirando *andorinha*, *chamarrita*, *marinheiro*, *tonta*, *queromana*, tinha todas as marcas do fandango. Com o sapateado os atores aprenderam a bater. O *Inami ensinou a coreografia e tudo*. Então ali eu realmente entrei no fandango, e ali foi continuando. Peguei amizade com o Brasília, com o Robertinho, que era irmão do Valdemar, já faleceu. A gente aprendeu muita coisa com ele na Ilha da Cotinga. Então foi um negócio que foi muito forte. Foi uma fase assim que era pra passar, que era pra acontecer (*apud* Correa, 2013: 121-122).⁶⁰

⁶⁰ Este fandango mais “autêntico” feito no Rio dos Patos, citado por Gulin, é o fandango da Família Pereira, com a qual o grupo artístico Viola Quebrada, do qual Gulin participa, gravou um disco em 2002 chamado “Viola Fandanguera”. Daremos mais detalhes sobre isso no terceiro capítulo. Para um estudo detalhado da Família Pereira conferir: CORRÊA, 2013.

Com o depoimento de Gulin vemos que o controverso coreógrafo era um artista vinculado ao Teatro Guaíra, que estava trabalhando junto com Inami Custódio Pinto, especialista em fandango que até aquele momento intermediava toda e qualquer iniciativa envolvendo os fandanguheiros. O problema do coreógrafo, creio, não era tanto a forma rude e indelicada com a qual ele orientava os membros do grupo, se é que isso efetivamente ocorreu. A presença dele por si só, como alguém “de fora”, que não é caiçara (que não pertence a essa “cultura”), mas que se considera um especialista no assunto, passou a ser mal vista por alguns fandanguheiros, que entenderam que eles próprios deveriam dizer o que é o fandango. Muito provavelmente este espetáculo patrocinado pelo Teatro Guaíra foi um dos últimos em que os fandanguheiros ocuparam uma posição secundária, de coadjuvantes. Conforme veremos no segundo e no terceiro capítulo, pouco tempo depois já não são mais os folcloristas que resgatam o fandango, mas os próprios fandanguheiros, ou melhor, os próprios “caiçaras”.

Esta espécie de estranhamento entre duas formas de compreender o fandango, que neste momento em Paranaguá se traduzia parcialmente em dois diferentes grupos de fandango, pode ser visto como um dos primeiros movimentos no sentido de reivindicar o fandango como algo próprio dos caiçaras, o que posteriormente seria bastante enfatizando durante o processo de patrimonialização do fandango, e também quando estouraram diversos conflitos territoriais (socioambientais) nesta região e diversas comunidades litorâneas passam a reivindicar a identidade de “caiçara”. Em Paranaguá, a reivindicação do fandango como algo próprio dos caiçaras se deu principalmente a partir de Aorélio Domingues, fandanguheiro próximo de mestre Eugênio, que desde a década de 2000 promove através de uma associação inúmeras ações de criação e recriação de manifestações artísticas caiçaras – como o fandango, a folia do Divino, o terço cantado, o boi de mamão, o pau de fita, etc. – com o objetivo de fortalecer a “identidade caiçara”⁶¹.

⁶¹ Em grande medida, essa reapropriação do fandango pelos moradores de Paranaguá se deu através de Aorélio, que é uma importante liderança local, que a partir deste momento começa a fazer algo parecido com o que Inami fazia: pesquisar e recriar inúmeras manifestações populares do litoral, com o intuito de fortalecer uma certa tradição e a identidade cultural de um dado grupo. Antes de se tornar mestre fandangueiro, Aorélio trabalhou na Fundação Municipal de Cultura, ocasião na qual reuniu diversos artistas do município para formar um movimento de valorização

O folclorista Inami Custódio Pinto, além das suas iniciativas realizadas em Paranaguá, também colaborou com a fundação de um grupo de folclore paranaense na cidade de Curitiba. Em 1969, dois anos após ter organizado um grupo de fandango em Paranaguá, Inami foi procurado por um grupo de dissidentes do Centro de Tradições Gaúchas (CTG) “Vinte de Setembro” para formar, junto a eles, a Associação Tradicionalista Gralha Azul, uma instituição análoga a um CTG, mas que estaria voltada para a exaltação da tradição paranaense. Dona Mide, que fazia parte de um grupo artístico deste CTG e que foi uma das fundadoras desta associação, relatou em uma entrevista dada a um programa televisivo⁶² como ela teria “despertado para a importância do folclore” e porque ela teria fundado este grupo de folclore paranaense:

[Devido à] vergonha de não conhecer a história do Paraná, na proporção que eu ia sentindo que não conhecia a história do Paraná eu achei que como o Barbosa Lessa e o Paixão Côrtes [ideólogos dos CTGs] através da cultura eles levaram os gaúchos a erguerem essa bandeira maravilhosa, bater no peito e dizer “eu sou gaúcho”, por que a gente não faz a mesma coisa? Por que a gente não conhece a nossa história? Por que a gente não conhece as nossas coisas? Então, nós formamos a Associação Tradicionalista Gralha Azul, isto naquela época, com o professor Inami, mais a Didi, minha irmã, e outras sete pessoas para estudarmos o que é o Paraná, *qual é o ritmo do Paraná? O Paraná tem ritmo? O Paraná tem folclore? Qual é?* E nós começamos este trabalho e eu não parei mais, porque *tem muito paranaense*

da cultura local. O movimento não vingou, mas Aorélio, junto com seu amigo Poro de Jesus, acabou fazendo este movimento por conta própria, através da Associação de Cultura Popular Mandicuéra, criada por eles em torno de 2003, após eles terem excursionado por todo o Brasil, junto com mestre Eugênio, através do projeto Sonora Brasil, do SESC. Desde então, ano a ano, a Associação executa uma série de projetos envolvendo a “cultura popular caiçara”. A sede da Associação, localizada na Ilha dos Valadares, é um espaço muito bonito, que ilustra, de certa forma, esta procura por recriar a cultura caiçara. A sede é formada por uma linda Capela do Divino, por uma casa de farinha, por uma “cozinha caiçara” e por uma marcenaria muito bem equipada, onde Aorélio se aperfeiçoou como o maior *luthier* de instrumentos do fandango. Através de uma série de ações Aorélio promove uma caiçarização do fandango em detrimento da sua folclorização. Este movimento foi acompanhado por um ligeiro enaltecimento de mestre Eugênio. Quando Aorélio consegue inserir o fandango em circuitos mais amplos, participando de shows (Sonora Brasil/SESC) e eventos sobre cultura popular em todo o Brasil, ele leva mestre Eugênio como representante da tradição caiçara (e não do “folclore paranaense”). Se, anteriormente, Romão era o grande porta-voz do fandango, em 2005, quem representa os fandangueiros em Brasília, no Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, é mestre Eugênio (Cf.: Minc, 2005). Além de participar como “palestrante” em um evento paradigmático para as políticas públicas referentes à cultura popular, em uma mesa reservado aos “mestres da cultura popular”, no ano seguinte mestre Eugênio receberia a comenda da Ordem do Mérito Cultural, uma honraria concedida pelo Ministério da Cultura e pela Presidência da República, que representa bem este novo momento, quando o fandango emerge como “cultura popular” (e posteriormente como “patrimônio”), algo que está muito ligado às iniciativas de Aorélio.

⁶² Programa “Terra Canção”, Canal “E-paraná”, exibido no dia 24/10/2011.

pra ser conscientizado. [...] Então eu estou fazendo isso e vou fazer isso até o fim da vida. [...] Até o fim da vida eu pretendo levar o fandango aos paranaenses que ainda não o conhecem.

Seduzida pelas ideias dos intelectuais regionais que idealizaram os CTGs, Dona Mide inicia um trabalho de “conscientização” semelhante ao realizado por eles, mas voltado para o folclore paranaense. Em meio a este processo, Dona Mide se pergunta: “qual é o ritmo do Paraná? O Paraná tem ritmo?” “O Paraná tem folclore?”. É aí que ele conhece o trabalho do professor Inami, principal estudioso do “ritmo do Paraná” naquele momento e que realizava neste estado um trabalho semelhante ao feito por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa no Rio Grande do Sul.

Antes de avançarmos, é interessante notar como o trabalho realizado pelos tradicionalistas gaúchos era motivo de admiração entre alguns folcloristas. Alceu Maynard Araújo (1964: 186), por exemplo, afirma em seu texto sobre o fandango que “no Estado do Rio Grande do Sul já se pode apontar o terceiro ciclo do fandango – o do renascimento que se deu graças à fundação dos Centros Tradicionalistas”. Segundo ele, o fandango de São Paulo “vegeta no segundo ciclo”, o da “popularização”, quando o fandango teria se brasileiroado, cristalizando-se em um suíte de danças rurais brasileiras. Para ele, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes eram “pesquisadores enfronhados principalmente em antropologia social, cientistas sociais a serviço do folclore e não literatos ou musicistas fracassados cuidando dessa ciência hoje em evidência” (Ibid.). Do seu ponto de vista, então, o cientista social elogiável (que não fracassa) era aquele que se empenhava pessoalmente no esforço de fazer “renascer” uma manifestação popular que em outros contextos encontrava-se em estado “vegetativo”. Segundo Maynard, os gaúchos davam “um exemplo digno de ser imitado em todo o Brasil”, que era justamente o que procuravam fazer os membros da Associação Tradicionalista Gralha Azul, como Dona Mide e Inami Custódio Pinto.

Em entrevista, Dona Mide me contou um pouco sobre como ela passou a se engajar na luta em prol da “cultura paranaense” tendo o trabalho dos tradicionalistas gaúchos como referência:

O Paixão Côrtes e o Barbosa Lessa [ideólogos dos CTGs] também tiveram essa dificuldade que a gente está tendo no Paraná até hoje, das pessoas

assumirem o fandango, né? E eles lá de assumirem as roupas, diz que não queriam saber das roupas, não queria saber de nada, né? Porque tinha tido a revolução, então eles estavam muito desorientados. O Paixão Côrtes e o Barbosa Lessa acharam que através da cultura poderia despertar o patriotismo deles, [...] então eles pegaram algumas das músicas e fizeram o traje, coletaram um dos trajes e começaram a fazer tipo uma propaganda do estado, né? [...] Mas teve uma resistência pra eles assumirem porque eles não queriam saber da bombacha, né? [...] E nós nos baseamos nisso. Então vamos pegar o que da nossa cultura? Porque como naquele tempo, nessa data não tinha grupos de fandango, tinha pessoas que tocavam o fandango, então a gente se baseou assim no Barbosa Lessa e Paixão Côrtes. Vamos nós fazermos isso, pegar o fandango lá e fazermos grupos para sair mostrando. Porque o que não dá é ir lá [no litoral paranaense] e dizer assim pra eles “ah, vocês venham dançar aqui, vocês venham lá em tal lugar pra dançar”. Tinha que ser alguma coisa assim pra mostrar, então a nossa intenção era essa, mostrar o que acontecia aqui, o que ainda acontecia aqui desde a vinda dos portugueses. [...] Então, aquele trabalho que o CTG faz com as prendas, com a cultura, com os autores, com as músicas, com tudo, nós faríamos. E teríamos a biblioteca com a história do Paraná, toda a história do Paraná, no quintal teria manga, guavirova, ingá, araçá, frutas nativas, as flores nativas, tudo tinha que ter nesse local e aí as pessoas iriam lá e se inteiravam do que é o Paraná⁶³.

É interessante perceber que Dona Mide, enquanto defensora do fandango, vale-se da mesma expressão que o jovem fandangueiro Aorélio, outro grande defensor do fandango, usou para falar de mestre Romão: a ideia de que as pessoas “não se assumem” como pertencendo a uma tradição. Naquele caso se tratava de não se assumir como caiçara e, aqui, de não se assumir como paranaense⁶⁴.

A Associação Tradicionalista Gralha Azul, criada em 1969, manteve as suas atividades por pouco mais de dez anos. Neste tempo, os membros do grupo mobilizaram-se bastante tentando criar um Centro de Tradições Paranaenses, o

⁶³ Cremildes Ferreira Bähr, entrevista concedida em 28/01/2013.

⁶⁴ Apesar dessa semelhança, cada um deles entende a ideia de cultura de uma maneira. Ambos tem na defesa da cultura a sua fonte de mobilização e falam muito da importância dela, mas eles utilizam gramáticas muito distintas. Dona Mide fala como uma folclorista, a cultura tem um sentido cívico, ela admira, por exemplo, que os tradicionalistas “*através da cultura levaram os gaúchos a erguerem essa bandeira maravilhosa, bater no peito e dizer ‘eu sou gaúcho’*”. Ao mesmo tempo, no caso de Dona Mide a noção de cultura possui um sentido educativo e está muito ligada à arte, Dona Mide pretendia desenvolver “*aquele trabalho que o CTG faz com as prendas, com a cultura, com os autores, com as músicas*”. Desta perspectiva, a Cultura educa, civiliza, eleva. Aorélio, por outro lado, fala como uma liderança comunitária, ele utiliza a ideia de “identidade”, por exemplo. Aorélio fala de como as pessoas de Valadares diferem dos demais moradores do município, de como eles tem um sotaque específico, de como eles moravam em sítios e tem uma vida ligada ao mar, de como eles possuem rotinas e horários diferenciados, ou seja, cultura descreve um jeito de ser, ela identifica uma forma específica de viver. Ser caiçara exige uma conexão/relação com este contexto, não é algo que está disponível para qualquer um. Se assumir caiçara envolve processos distintos do se assumir paranaense.

que não ocorreu. Segundo Dona Mide, uma das principais conquistas deste grupo foi a inserção do “fandango paranaense” no “Festival Folclórico Internacional”, denominado atualmente “Festival Folclórico e de Etnias do Paraná”, que é realizado desde 1959 em Curitiba⁶⁵. A este respeito, lê-se na Revista do Folclore Brasileiro, nº 30, de 1971:

Pela primeira vez foi apresentado, em Curitiba, o fandango paranaense, a cargo do Grupo Folclórico da Associação Tradicionalista Gralha Azul, e o espetáculo resultou de pesquisas, coletas e registros do Prof. Inami Custódio Pinto, da Faculdade de Educação Musical do Paraná e diretor da TV Educativa do Colégio Estadual. O Prof. Inami dedica-se, há mais de 20 anos, ao estudo e coleta do folclore paranaense, sob suas mais variadas combinações e aspectos. Nota-se que a parte musical foi apresentada com os instrumentos tradicionais: violas de 10 a 12 cordas, adufos e rabecas legítimas ‘fabricados’ pelos artesãos caboclos, pescadores e fandangueiros do litoral paranaense. A Associação Tradicionalista ‘Gralha Azul’ – o nome é uma homenagem ao Paraná, terra dos pinheirais, onde o pássaro desse nome tem seu habitat preferido – foi fundada a 7 de junho de 1969 e está participando pela terceira vez dos festivais folclóricos do Paraná.

Apesar de o fandango ter sido “pela primeira vez” objeto de um espetáculo folclórico em Curitiba, é importante dizer que ele não era voltado somente para o fandango. Segundo Dona Mide,

como não dava pra impor só fandango, porque a gente saiu de um CTG [...], a gente não podia assim trabalhar só com o Paraná. A gente ficou trabalhando com o Sul: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul [...]. A gente criou uma roupa pras moças que ficasse entre Paraná, Santa Catarina e Rio Grande, sabe? Para não precisar tirar assim, então, do fandango tinha saia e blusa, do Rio Grande tinha vestido, então elas trocavam o vestido pela saia pra fazer Paraná.

Adicionalmente, Dona Mide explicou-me que nestes espetáculos eles não utilizavam, inicialmente, os instrumentos considerados “típicos” do fandango – a rabeca, a viola e o adufo –, mas o violino, o pandeiro e o acordeom. O mesmo ocorria com os trajes dos dançarinos que conforme pude ver nas fotos mostradas por ela, tratava-se basicamente do vestuário associados aos tradicionalistas gaúchos.

⁶⁵ Para mais detalhes sobre a história deste importante festival conferir: KÖHLER, 2014.



Figura 6: Grupo Meu Paraná (2002). Fonte: Gazeta do Povo

Posteriormente, em 1987, Dona Mide fundou o grupo “Meu Paraná”, enfocando desta vez apenas o fandango:

“O Grupo Meu Paraná nasceu em 1987, em Curitiba, motivado por um grande desafio: o de resgatar o fandango paranaense. Isso porque a possibilidade de extinção do fandango foi e ainda é um fantasma muito presente. A formação do Grupo Meu Paraná deve-se a Cremilde Ferreira Bahr (Mide), que já em 1964 pesquisava o fandango paranaense juntamente com o professor Inami, dentro do grupo Galha Azul, do qual foi co-fundadora. Com o término do Galha Azul, o Paraná deixou de ter um grande divulgador de suas manifestações folclóricas. Foi justamente para suprir esta lacuna que Mide reuniu interessados na mesma causa para constituir o Grupo Meu Paraná”.⁶⁶

⁶⁶ Material distribuído pelo grupo Meu Paraná na edição de 2008 do Festival de Folclore e de Etnias do Paraná.

Apesar de Dona Mide ter criado um grupo voltado apenas para o fandango, tanto ela e Inami como mestre Romão, que participava de alguns eventos promovidos pelo grupo Gralha Azul em Curitiba, ficariam pejorativamente associados – para algumas pessoas – com a ideia de “folclore” e de “CTG”. Quando Dona Mide e Inami conseguem, em 1969, introduzir o fandango no “Festival de Etnias do Paraná”, isso foi considerado uma vitória, conforme se nota no material noticiado pela Revista do Folclore Brasileiro, e tudo se passava como se eles estivessem promovendo o fandango, conseguindo novos espaços para que os paranaenses conhecessem a sua tradição. Contudo, vinte anos depois há uma incrível mudança de rumo e eles começam a ser vistos como deturpadores da tradição. Voltados para o estudo e a promoção da “tradição paranaense”, Dona Mide e Inami não imaginavam que posteriormente poderiam ser acusados de macular uma outra tradição, a caiçara.

Dona Mide e Inami tinham boas relações com vários fandanguheiros de Paranaguá, como mestre Romão, mestre Brasília e mestre Waldemar, que sempre viram eles como parceiros, como estudiosos que queriam apoiar o fandango e conscientizar os outros a respeito da importância do folclore. Nunca houve cobranças entre um e outro, muito ao contrário, eles sempre se consideraram “compadres”, alimentando uma forte amizade por décadas. Este quadro começa a se alterar quando uma pequena parte dos fandanguheiros começa a reivindicar a ideia de que o fandango pertence à “cultura caiçara”, e passa a desenvolver autonomamente atividades locais de apoio ao fandango.

Para explicar sumariamente como os membros do Grupo Meu Paraná se sentem em relação a isso, cito integralmente o texto contido no encarte do disco “Marcas do Fandango Paranaense” lançado por esse grupo em 2004:

Desde 1988, o principal objetivo do grupo Meu Paraná é o de divulgar o fandango de nosso estado. Fundado pela Mide, grande entusiasta pela cultura paranaense, o grupo nasceu da paixão pelo que é nosso e da vontade de preservar e divulgar esse valioso legado cultural. Tratamos de “nosso” no sentido de que esse fandango, mesmo sem exclusividade (por se apresentar com variações no litoral sul de São Paulo e litoral norte de Santa Catarina), escolheu o litoral do Paraná como um de seus berços. Portanto, é nosso porque sua gênese também ocorreu no Paraná.

Todos sabemos que o fandango, ao menos em épocas mais recentes, é ainda uma manifestação cultural predominantemente litorânea. Nós, porém, consideramos que, antes de tudo, ele é uma manifestação brasileira. Por essa razão nos identificamos com ele, já que nos

reconhecemos brasileiros, permitindo, de certo modo, que nos “apropriemos” dele.

Sendo assim, dizemos que este Cd é uma pequena “prova de nossa paixão” pelo fandango. De fato, não é um trabalho de Mestres do litoral, mas é fruto de uma grande admiração por eles e de uma convicção de que todos nós, mesmo os nascidos fora do litoral, podemos ser presenteados diretamente ou indiretamente por essa magnífica e complexa herança cultural que é o fandango.

Em 2004, quando esse disco foi lançado, o fandango já era compreendido como uma manifestação cultural litorânea (caiçara), sendo que o fato de um grupo de Curitiba lançar um disco de “fandango paranaense” exigia algum tipo de esclarecimento. Para isso, o autor do texto não refuta os vínculos orgânicos existentes entre fandango e litoral, mas diz que além de litorâneo, o fandango é brasileiro e paranaense. Temendo a possibilidade de serem vistos como “deturpadores” ou “usurpadores” de uma tradição que agora se considera que lhes é alheia, o grupo Meu Paraná ressalva que isso é feito por pessoas que se reconhecem no fandango e que têm por ele paixão e admiração.

Assim como ocorre nesse texto, nas entrevistas que realizei com Dona Mide e com Inami, em muitos momentos eles procuraram justificar o seu envolvimento com o fandango tomando o cuidado de esclarecer que eles não estavam se apropriando de algo que não é deles, muito ao contrário, eles diziam que amavam o fandango, tanto é que “batalharam” solitariamente por ele durante muitos anos. De qualquer maneira, é possível notar que nesta ocasião, em 2004, já é desconfortável considerar o fandango como folclore: além da incômoda comparação com os “verdadeiros mestres do litoral”, que faz com que o fandango feito por eles seja de saída considerado menor, há a questão da propriedade, parece que eles estão roubando algo ou reproduzindo sem pagar “direitos autorais”⁶⁷. Esta é uma situação nova para Inami e Dona Mide, que sempre tiveram um contato muito íntimo com o fandango, sendo considerados durante muito tempo porta-vozes do fandango. Para desfazer ou remediar este conflito, os grupos folclóricos procuram marcar que não se trata de concorrência ou oposição entre um e outro, e que eles querem apenas somar, ajudar para que o fandango seja cada vez mais reconhecido e valorizado. Ainda assim, isso é

⁶⁷ Conforme veremos no terceiro capítulo, esta questão da propriedade sobre o fandango foi bastante ressaltada durante o processo de patrimonialização, quando a todo momento é afirmado que o fandango precisa ser protegido, e que ele é importante porque ele é uma prática tradicional caiçara, ou seja, é uma prática deles, única, exclusiva.

desconfortável para Inami e Dona Mide já que é preciso contentar-se com um lugar menor, auxiliar, lembrando-se sempre da sua condição “fictícia” (folclórica) diante do “verdadeiro” e do “tradicional” (cultural) fandango do litoral.

Na entrevista que realizei com Inami, ele lamentava a falta de apoio dos poderes públicos às suas iniciativas, quando mencionou outro fato interessante da sua trajetória:

Primeiro os gaúchos vieram pra cá, mais CTGs do que não sei o que, olha a Mide coitadinha, a vida inteira lutando pela casa do fandango. Deram a metade do Parque dos Tropeiros lá pros gaúchos e não deram uma casinha do fandango pra ela. Então eu digo “deixa Mide, vamos morrer com o sonho”. Daí eu fui lá, “porra, vocês [gaúchos] estão aqui”. Fui signatário do movimento gaúcho do Paraná, hoje em dia tem CTG em vários países obrigando na entrada ou na saída os gaúchos apresentarem um pedaço do fandango, isso eu consegui, mas tem muitos grupos aí, que pena, estão deturpando. A carta do folclore do MTG-PR [Movimento Tradicionalista Gaúcho], eu fui signatário exigindo tudo isso, claro, estão morando aqui. Eu disse: “que vergonha, vocês metidos a... vir aqui e não conhecer o Paraná, que folclorista de merda vocês são”. Daí botei eles num bico, então hoje eles não podem fazer nada dentro do CTG deles sem ser pela Carta, é obrigado eles conhecerem o folclore do Paraná, isso é minha exigência. Foi em 1984.

Assim como Inami havia feito em 1967, exigindo que houvesse fandango no carnaval de Paranaguá – “como nas escolas de samba é obrigado a ter a ala das baianas senão é desclassificado, aqui era o fandango” –, desta vez ele tenta obrigar os CTGs do Paraná a incluírem o fandango em suas apresentações artísticas⁶⁸. É através deste tipo de intervenção bastante simples, que envolve desde os CTGs até a criação de um grupo de fandango em Paranaguá, que durante muitos anos Inami ajuda a construir um certo lugar para o fandango. Após anos de luta Inami colabora para colocar o fandango nas escolas de Paranaguá, nos CTGs, no carnaval parnanguara, no Festival de Etnias do Paraná, em livros, peças teatrais e discos sobre o folclore paranaense, além, claro, dos grupos criados em Paranaguá e em Curitiba a partir do envolvimento pessoal dele.

Através destas atitudes simples, fruto do esforço pessoal e de todo tipo de mobilização política, Inami vai agregando certos valores ao fandango,

⁶⁸ Segundo Gabriela Liedtke Becker (2014), colega de mestrado que etnografou as atividades de um CTG em Curitiba, as exigências de Inami são regularmente seguidas pelos CTGs do Paraná. Segundo ela, há, inclusive, uma premiação específica (Troféu Gralha Azul) nas competições estaduais de danças gaúchas, para aqueles grupos que apresentarem “Danças do Folclore Paranaense”.

conceituando-o de uma determinada forma e definindo um conjunto de práticas para se ter com ele. Inami influi tanto na prática dos fandangueros, na estética do fandango e na relação entre os diferentes grupos de fandango, como na produção acadêmica sobre o fandango e na maneira como o Estado se comporta e se manifesta diante deste tipo de demanda.

Inami Custódio Pinto também trabalhou como assessor em diversos órgãos públicos do Paraná dedicados à cultura, como o Museu da Imagem e do Som do Paraná, o Conservatório de MPB de Curitiba, o Museu Paranaense, a Faculdade de Educação Musical do Paraná e o Colégio Estadual do Paraná. Em todos estes casos, Inami produziu diversos eventos relacionados ao fandango, que concorreram de algum modo para a compreensão do fandango como uma manifestação “tradicional” e “típica do Paraná”, que mereceria incentivo e proteção estatal. Passados alguns anos, a prefeitura de Paranaguá já dá um salário para mestre Romão, ela também promove o ensino do fandango nas escolas, o Teatro Guaíra financia uma pesquisa sobre o fandango para produzir um espetáculo teatral, também no Teatro Guaíra o fandango aparece anualmente no conhecido Festival de Folclore e Etnias do Paraná, enfim, através de um conjunto de ações Inami vai estruturando *um* tipo de fandango. Inami formata grupos de fandango com características específicas, cria eventos para eles se apresentarem, cria livros, discos e espetáculos sobre este fandango, uma série de ações que configuram o fandango de determinado modo, edificando uma “versão”, entre outras, do que é o fandango.

São muitos os efeitos sobre o fandango decorrentes do envolvimento de Inami com os fandangueros e com o estudo do fandango. Um efeito importante, por exemplo, vem do fato de Inami atuar junto aos fandangueros da Ilha dos Valadares, em Paranaguá, ajudando a consolidar a ideia de que esta seria um reduto do fandango e da tradição paranaense. Não à toa, quando o teatrólogo carioca Renato Perré procurava montar um espetáculo sobre a “cultura popular do Paraná” ele foi rapidamente conduzido ao fandango, a Inami e a Ilha dos Valadares.

Em Paranaguá muitos fandangueros conheceram ou ouviram falar em Inami. Seu Anísio Pereira, por exemplo, não chegou a conhecê-lo, pois morava em Guaraqueçaba na época das suas pesquisas, mas ainda assim, ele afirma: *“aquele ali foi o cabeça, cabeça do levantamento do fandango foi ele. [...] O Inami*

trabalhava com cultura, né, desse tipo, ele era uma pessoa muito estimada por eles [Romão e Brasília]”⁶⁹. Outro fandangueiro de Valadares, Mestre Brasília, reporta-se a Inami usando expressões semelhantes: “foi ele que levantou, ele levantou o fandango aqui, veio aqui, se interessou, aí ele falou com o Romão, se entrosaram os dois, daí que levantou. Fazia tempo que o fandango tava desprezado, aí foi indo, ele levantou o grupo”⁷⁰. Seu Waldemar, violeiro que acompanha Mestre Brasília, dá ainda mais ênfase na contribuição de Inami para o “levantamento” do fandango e para o início da formação de grupo de fandango em Valadares a partir das suas iniciativas:

Foi por intermédio dele [Inami] que nós montamos esse grupo do Romão aqui em Valadares. Não só em Valadares, em toda parte ninguém tava nem aí, fandango já não existia mais, tinha acabado tudo por aí... já tinha morrido, nós que levantamos aqui, sabe? Foi nós que levantamos aqui. Através do professor Inami é que nós formamos o grupo de Romão, aí ele [Inami] foi embora, a turma foi indo, foram indo, esse grupo de Nemésio [Grupo Pés de Ouro] tem uns oito anos mais ou menos que começaram, eles começaram no grupo do Mestre Eugênio, finado Eugênio, sabe? Daí eles se desentenderam lá, sabe, aí foi uma pra lá outro pra cá, sei que o do Eugênio acabou, né, ficou o Nemésio aí. Daí tão aí até agora, faz uns oito, dez anos. O do Romão tem uns dezoito anos já, nós que levantamos o fandango aí, senão não existia, já estava tudo morto. Se não fosse o Inami acho que não tinha mais nada. Porque ele ficou anos aqui, o fandango já tinha acabado. Aí com o grupo do Romão o bicho pegou, aí todo mundo foi montando [grupo de fandango], já foi montando um e outro, sei que agora tá bem movimentado o fandango.⁷¹

Tomando como base esse depoimento podemos considerar que se agora o fandango “tá bem movimentado” em Paranaguá, sendo reproduzido por diferentes grupos, isso deve-se de algum modo a Inami. Segundo mestre Brasília, antes de Inami chegar em Valadares o fandango “tava desprezado”. Em grande medida, quem tira o fandango dessa situação alçando-o à condição de manifestação folclórica, que deveria ser objeto de admiração e respeito, é Inami. Foi graças a ele, também, que o fandango teve seu mérito artístico estabelecido. A penetração do fandango em circuitos artísticos como o da “música folclórica” (e posteriormente da “cultura popular”) deve-se a ele, que foi responsável tanto

⁶⁹ Anísio Pereira, entrevista concedida em 21/02/2013.

⁷⁰ Brasília dos Santos, entrevista concedida em 22/02/2013.

⁷¹ Waldemar Cordeiro, entrevista concedida em 23/02/2013.

pela formatação do primeiro grupo artístico de fandango, como pela criação de espaços onde estes grupos poderiam se apresentar, seja em festivais de folclore, em solenidades públicas, em escolas, como na própria casa do fandango criada por ele em Paranaguá.

Inami criou o primeiro grupo de fandango do Paraná que originou praticamente todos os atuais grupos de fandango da Ilha dos Valadares. Primeiro mestre Eugênio, dissidente do grupo de Romão e Inami, cria o Grupo de Fandango da Ilha dos Valadares. Em 2004, este grupo se reorganiza em outros dois, o Grupo de Fandango Pé de Ouro, liderado por Nemésio, e o Grupo de Fandango da Associação Mandicuera, fundada pelos jovens fandanguheiros Aorélio Domingues e Poro de Jesus. Com o adoecimento de Mestre Romão, em torno de 2012, o grupo musical que o acompanhava formou o Grupo de Fandango Mestre Brasília, sendo que o restante do grupo transformou-se definitivamente em um grupo de danças, que atualmente é ensaiado por um dos netos de Romão. Portanto, todos os atuais grupos de fandango de Paranaguá descendem, de um modo ou de outro, do grupo criado inicialmente pelo folclorista Inami Custódio Pinto⁷². Um efeito importante disso é o fato de que os grupos de fandango de Paranaguá executam mais de dez fandangos batidos, sendo que em outros lugares do Paraná os grupos conseguem executar apenas duas ou três marcas desse tipo, predominando os fandangos bailados. Em São Paulo, os grupos executam basicamente os fandangos bailados, sendo que alguns grupos dançam o *passadinho*, que é um fandango figurado

⁷² A influência das pesquisas de Inami sobre o fandango também me foi sugerida por Dona Mide, ela diz: *“Deveriam ter locais para mostrar o fandango, tinha que ter. Antonina, Paranaguá e Morretes tinha que ter locais que você fosse lá e visse o fandango. Eu pergunto: — Em Paranaguá e em Valadares têm, né? Dona Mide responde: — Porque lá tem um número maior de fandanguheiros e porque lá que foi feita a pesquisa. Se o professor Inami tivesse batalhado com pesquisa em outro lugar, seria aquele lugar. Como ele fez lá, então ele já trazia eles [para Curitiba], né, a Gralha Azul trazia eles aqui. Eles começaram a ver então que alguns eventos trazem, eles foram ficando mais conhecidos. E... Morretes tanto que chegou a acabar, Antonina eu nunca ouvi falar em fandango, mas deve ter porque é impossível... três cidades do litoral que são pertinho de Valadares que são os mesmos fundadores, por que que há de não ter fandango?”.* Dona Mide reconhece que a pesquisa de Inami Custódio Pinto influenciou o fandango realizado neste ou naquele lugar, sendo bastante estranho para ela o fato de não haver grupos de fandango em cidades vizinhas a Paranaguá, como Antonina e Morretes. As marcas deixadas pela presença de Inami em Valadares são muitas, um exemplo trivial, mas representativo disso é uma estátua de um fandanguheiro construída na entrada da Ilha dos Valadares. O fandanguheiro homenageado é Manequinho da Viola, que teve um dos seus filhos batizados por Inami, e que conforme Inami defendia tratava-se do “maior violeiro de todos os tempos”. Captações em áudio deste violeiro foram utilizadas no disco “Fandango do Paraná”, da série “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro”, promovida pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e pela FUNARTE.

(coreografado), mas que não é batido. Outra diferença dos grupos de fandango de Paranaguá que foram influenciados por Inami é a presença de um conjunto de dançarinos, complementando o conjunto musical. Em São Paulo, como praticamente não se dança o fandango batido, a maioria dos grupos é formada apenas por tocadores, como ocorre com os grupos Violas de Ouro, Jovens Fandangueros de Itacuruçá, Família Neves e Caiçaras do Acaraú.

Enquanto em Paranaguá já existem diversos grupos de fandango, em São Paulo, até meados da década de 1990 os fandangos são feitos somente em bailes populares, nas “domingueiras”, como é feito até hoje no município de Iguape (SP), no clube Sandália de Prata e na Domingueira do Nelsinho. Até este momento, então, não havia em São Paulo grupos voltados para apresentação: grupos que ensaiam dezenas de fandangos batidos, participam de shows, possuem uniformes e etc. O fandango que Inami ajuda a construir em Paranaguá é pensado inicialmente como “folclore paranaense”, ele é feito para mostrar e representar uma tradição. O fandango de Paranaguá enseja um discurso sobre a “cultura”, os fandangueros de Valadares têm tanta consciência da importância do “folclore” e da “cultura”, que isso pode até criar oportunidade para a discussão de qual grupo é mais “tradicional” que o outro, ou sobre o que é “tradicional” e o que não é. Em São Paulo, praticamente até o final da década de 1990 o fandango mantém-se nos bailes da periferia, frequentado por pessoas mais velhas, e ele não está associado a um discurso sobre a cultura. Em São Paulo, esta associação com a ideia de cultura – quando se dá ao fandango um outro estatuto e ele passa a “representar” a particularidade de um “grupo” específico de pessoas (“os paranaenses”, “os caiçaras”) – ocorreu em outra ocasião e por outros motivos, como veremos no segundo capítulo.

A fala do fandanguero Anísio Pereira, a primeira das três últimas citadas, é interessante também pelo fato de ele associar Inami com a ideia de cultura: Inami era “*desse tipo*”, “*trabalhava com cultura*”, diz Anísio. Não apenas ele, mas vários outros fandangueros com quem eu conversei se referiam a mim de modo semelhante. Assim como Inami, eu era visto por alguns como alguém que “trabalhava com cultura”. Este *frame* era utilizado por eles também quando se referiam a produtores culturais e outros pesquisadores que estudavam o fandango. A fala de Anísio Pereira fornece-nos uma boa imagem da situação contemporânea do fandango, quando ele deixa de ser visto como “folclore” e

passa a ser compreendido como “cultura”. Anísio Pereira foi um dos muitos fandangueros premiados com dez mil reais pelo Ministério da Cultura em reconhecimento a sua atuação como “mestre da cultura popular”, então, assim como eu e Inami, pode-se dizer que hoje Anísio Pereira também “trabalha com cultura”. Em grande medida, o objetivo mesmo do prêmio de mestre da cultura popular, assim como da patrimonialização, é dizer que alguém (no caso do prêmio) ou um grupo (no caso do patrimônio cultural) tem, produz, vivencia e faz “cultura”.

Para compreendermos melhor estes processos, no próximo capítulo iremos ver como estes grupos passaram a serem considerados “comunidades tradicionais”, que detêm “saberes tradicionais”, e como o fandango teve o seu destino alterado por isso. O fandango vai ser considerado “patrimônio cultural brasileiro”, o que já coloca os fandangueros na condição daquele que “trabalha com cultura”. Mas há, ainda, outro processo que converge com este da patrimonialização. O que foi patrimonializado pelo Estado brasileiro não foi somente o fandango, mas o “Fandango Caiçara”. Além de “patrimônio cultural”, o fandango passa a contar como um “saber caiçara”. Até as pesquisas de Inami Custódio Pinto ninguém havia considerado que o fandango era um “conhecimento tradicional caiçara”, ligado ao “modo de vida tradicional caiçara”. Até este momento caiçara é apenas uma palavra muito genérica, que poderia ser substituída tranquilamente pela palavra “praiano” ou pela ideia de “caboclo do litoral”, por exemplo. O que vamos analisar no próximo capítulo é como se deu o processo de culturalização e ecologização da noção de caiçara e como isso implicou em um redimensionamento e em uma revalorização do fandango, que passa a ser entendido como um dispositivo central da “cultura caiçara”.

Capítulo 2: Fandango como cultura

Conforme procuramos acentuar desde as primeiras páginas deste trabalho, o fandango é uma manifestação musical que comporta os mais variados atores e empreendimentos. Para isso, mencionamos brevemente em nossa Introdução o caso da Associação dos Jovens da Juréia e da domingueira do Nelsinho, mostrando como em um mesmo município pessoas que se dedicam a uma mesma prática musical fazem isso de modos consideravelmente distintos. Nosso argumento, a partir daí, foi de que é preciso esclarecer como o fandango é levado adiante, ou seja, mediante o estabelecimento de quais relações um conjunto histórico de coisas, ideias e pessoas o faz emergir e o configura sob determinada forma. Em consequência, sugerimos como mais adequado compreender o fandango como o resultado parcial e sempre variável da ação de diversos atores, desta perspectiva, o fandango não teria uma natureza definida *a priori*, uma vez que a estabilização da sua natureza é vista como a tarefa à qual se dedicam diversos atores, portanto, aquilo mesmo que se pretende etnografar: o processo de composição/criação/estabilização do(s) fandango(s).

Para darmos conta disso é imprescindível que nos debrucemos sobre a ideia de caçara. Conforme explicamos na introdução, hoje, as noções de fandango e de caçara são co-extensivas, havendo uma relação metonímica entre uma e outra. Por outro lado, conforme esclarece o primeiro capítulo deste trabalho, no período em que foram produzidos os textos folclóricos sobre fandango, momento importante porque influi na forma como foi criado o primeiro grupo de fandango, a noção de caçara era irrelevante na definição do que é o fandango. Basta lembrarmos, por exemplo, que para Mário de Andrade (1948: 100) os fandangos coletados em Cananéia eram “incontestavelmente bens nacionais”, enquanto para Inami Custódio Pinto (2010: 98) o fandango é “a mais legítima manifestação popular paranaense”. Mas como, então, o fandango se tornou caçara? De que maneira se consolidou a ideia de que “o fandango é uma forma de expressão central no compartilhamento de práticas, modos de vida, saberes e cosmovisões das populações caçaras” (IPHAN, 2011: 21)?

O objetivo principal deste capítulo é explicitar como se deu este processo e quais foram os efeitos dessa transformação na produção do fandango. Para

isso, primeiro iremos demonstrar como variou a noção de caiçara nas diversas pesquisas que enfocaram comunidades rurais litorâneas presentes no chamado “território caiçara” (área que abrange o litoral norte paranaense, o litoral paulista e o litoral sul-fluminense) até que ela tenha adquirido a sua feição atual.

Conforme veremos, inicialmente, o que vai chamar a atenção dos pesquisadores em relação a estes grupos é a situação de mudança social vivida por eles em decorrência do processo de modernização em curso no Brasil a partir da década de 1950. A intenção primordial destes primeiros estudos, que faziam parte daquilo que ficou conhecido no Brasil como “Estudos de Comunidade”, era verificar por quais meios estes pequenos grupos isolados ajustavam seus modos tradicionais de sobrevivência em um contexto de transformação social. No caso aqui em questão, as pesquisas buscavam analisar como se deu a transição da “pesca artesanal”, realizada pelo litorâneo em complemento à agricultura de subsistência e ao extrativismo, para uma pesca racionalizada, voltada principalmente para a comercialização. Nestes textos, o caiçara importa menos como um tipo culturalmente específico, ainda que isso esteja mais ou menos implícito em todos eles, e mais como o sujeito que precisa ajustar seus modos tradicionais de sobrevivência em decorrência de mudanças socioeconômicas globais. A conversão do caiçara-lavrador em caiçara-pescador figura como o principal tema de toda a bibliografia referente a estes grupos pelo menos até meados da década de 1980.

Posteriormente, através de um complexo de processos sociais, ocorre uma incrível mudança de rumo ideológico e esta região antes caracterizada como pobre, isolada, rústica e decadente, porque não industrializada, passa a figurar como uma *wilderness*, um paraíso ecológico intocado, rico em biodiversidade, que não deveria mais ser desenvolvido e modernizado, mas preservado. É neste contexto que a noção de caiçara começa a ser associada às ideias de “conservação ambiental” e “populações tradicionais”, delineando outra realidade para grande parte destes grupos que vivem entre o litoral paranaense e o litoral sul-fluminense, onde foram delimitadas dezenas de áreas de preservação ambiental.

A afirmação do caiçara enquanto um tipo culturalmente específico, expresso na ideia de “povos e comunidades tradicionais”, está diretamente vinculada à emergência das questões ambientais em âmbito doméstico e

internacional, quando se desenvolveu a ideia de que a alta biodiversidade identificada em determinadas regiões não pode ser dissociada do chamado “conhecimento ecológico tradicional”, manejado por diferentes “populações tradicionais” localizadas nessas regiões altamente preservadas (Carneiro da Cunha, 2009a: 332). Em consequência, argumenta-se que “ao se decidir que um dado atributo ecológico é digno de proteção, devem se considerar os desejos e as necessidades daqueles que contribuíram para moldar aquela paisagem particular” (Barreto Filho, 2001: 146). O argumento segundo o qual a megadiversidade biológica mundial apenas subsiste devido fatores socioculturais (Cf.: Viveiros de Castro, 2006b) foi o que deflagrou uma mudança fundamental no tratamento político e jurídico concedido às “populações indígenas” e demais “populações tradicionais” (Carneiro da Cunha, 2009a; Barreto Filho, 2001). Neste novo quadro a literatura sobre caixas volta-se inteiramente à discussão dos chamados “conflitos socioambientais” e dos chamados “etnoconhecimentos”, que se referem justamente a este saber “ecológico tradicional” que alçou as agora consideradas “populações tradicionais” a um novo patamar nas discussões nacionais e internacionais sobre meio-ambiente.

Conforme propõe Manuela Carneiro da Cunha (2009b: 300), pode-se “afirmar que populações tradicionais são grupos que conquistaram ou estão lutando para conquistar (prática e simbolicamente) uma identidade pública conservacionista”, logo, “a categoria ‘populações tradicionais’ é ocupada por sujeitos políticos que estão dispostos a conferir-lhe substância, isto é, que estão dispostos a constituir um pacto: comprometer-se a uma série de práticas conservacionista, em troca de algum tipo de benefício e sobretudo de direitos territoriais” (Ibid.). Decorre disso o fato de que é preciso constituir-se enquanto “população tradicional”, para Manuela Carneiro da Cunha (Ibid.), “mesmo aquelas sociedades que são culturalmente conservacionistas são, não obstante e em certo sentido, neotradicionais ou neoconservacionistas”⁷³.

⁷³ Subscrevemos inteiramente a seguinte proposição de Manuela Carneiro da Cunha (2009b: 278, grifos meus): “Definir as populações tradicionais pela adesão à tradição seria contraditório com os conhecimentos antropológicos atuais. Defini-las como populações que têm baixo impacto sobre o ambiente, para depois afirmar que são ecologicamente sustentáveis, seria mera tautologia. Se as definirmos como populações que estão fora da esfera do mercado, será difícil encontra-las hoje em dia. Nos textos acadêmicos e jurídicos descrevem-se em geral as

Conforme veremos, a possibilidade de poder constituir-se enquanto “população tradicional” explica em grande parte o interesse recente de alguns caiçaras pela prática do fandango, principalmente daqueles que protagonizam “conflitos socioambientais” em decorrência da delimitação de áreas de preservação em suas áreas de moradia. Nestes casos, o fandango é utilizado para ajudar a compor isto que Manuela Carneiro da Cunha denomina “identidade pública conservacionista”. Ao mesmo tempo, da mesma forma que o fandango potencializa a ideia de caiçara, contabilizado como mais um dos inúmeros “saberes tradicionais” que os caiçaras detêm, ajudando a construir a ideia de que eles seriam “populações tradicionais-conservacionistas”, a ideia de caiçara também vai potencializar o fandango, que agora não será mais visto como “folclore” e “cultura popular”, mas como “toda uma cultura”, ou seja, “uma forma de expressão central no compartilhamento de práticas, modos de vida, saberes e cosmovisões das populações caiçaras” (IPHAN, 2011: 21).

O resultado deste processo é que mais coisas passam a compor o conceito de fandango, ele se alarga e se dinamiza para incluir, por exemplo, a ideia de que ele é um “conhecimento tradicional caiçara”. Junto a isso, evidentemente, criam-se novos espaços para o fandango circular, novas formas de tocá-lo, de falar sobre ele, de imaginá-lo. Para acompanharmos como se deu esta virada, que tem como centro a ressemantização do termo caiçara e que implicou na criação do primeiro grupo de fandango do estado de São Paulo, primeiro iremos discutir brevemente diferentes trabalhos sobre “comunidades caiçaras”, realizados antes e após a emergência da chamada “questão ambiental”. No final do capítulo (seção 2.2), procuro mostrar como esses processos estão relacionados à criação do primeiro grupo de fandango do estado de São Paulo, o grupo da Associação dos Jovens da Juréia, quando estarão em jogo questões muito distintas daquelas que influenciaram a criação do primeiro grupo de fandango do Paraná, no final da década de 1960, em Paranaguá.

categorias por meio das propriedades ou características dos elementos que as constituem. Mas as categorias sociais também podem ser descritas “em extensão” – isto é, pela simples enumeração dos elementos que as compõem. Por enquanto, achamos melhor definir as “populações tradicionais” de maneira “extensional”, isto é, enumerando seus “membros” atuais, ou os candidatos a “membros”. Essa abordagem *está de acordo com a ênfase que daremos à criação e à apropriação de categorias, e, o que é mais importante, ela aponta para a formação de sujeitos por novas práticas*”.

2.1 A emergência da noção de “caiçara”

No capítulo anterior conhecemos a quase totalidade dos estudos folclóricos referentes ao fandango. Em todos estes casos eram mínimas as reflexões sobre os fandangueiros e sobre as suas condições sociais de existência. O pouco destes assuntos que estes autores deixam transparecer deve-se ao fato de os folcloristas delimitarem de antemão o seu objeto preferencial, assim, sabe-se que na maioria dos casos trata-se de grupos considerados *folks*, formados por camponeses iletrados, mas nada além disso. Entre as décadas de 1940 e 1960 semelhante delimitação é feita por um outro grupo de cientistas sociais, que também vai eleger os grupos *folks* como objeto de estudo. Neste caso, no entanto, os pesquisadores irão focar os modos de organização característicos destes grupos, avaliando de que maneira esta organização se ajusta ao processo de modernização em curso no Brasil. Estas pesquisas, que ficaram conhecidas no Brasil como “Estudos de Comunidade”, aliavam a etnografia de pequenos grupos com discussões clássicas da sociologia. O estudo das chamadas “sociedades rústicas” permitiria a estes intelectuais a observação em escala micro de grandes processos sociais: a passagem de sociedades agrárias, isoladas, com economia de subsistência, para uma sociedade moderna, urbana, de economia aberta. É através destas etnografias que aparecem as primeiras descrições dos habitantes do litoral paranaense, paulista e fluminense.

O primeiro trabalho realizado nestes moldes é um estudo de Emilio Willems, patrocinado pela Secretaria da Agricultura de São Paulo⁷⁴, chamado “Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil”, realizado em 1948

⁷⁴ Com frequência os chamados Estudos de Comunidade foram realizados como parte de programas estatais voltados para intervenção pública em regiões específicas do país, fazendo com que as comunidades *folks* figurassem simultaneamente como problema social para o Estado e como problema sociológico para cientistas sociais. A ideia de que o Estado precisa conhecer adequadamente a realidade social para que ele possa atuar com mais eficiência era promovida pelos próprios cientistas sociais, que procuram neste momento justificar e afirmar a sociologia enquanto um saber científico legítimo. Parte considerável da literatura e dos dados estatísticos referente a “comunidades caiçaras” foram produzidas em associação com agências estatais dedicadas ao desenvolvimento da economia pesqueira (economia litorânea) no Brasil. Uma dessas agências é a SUDELPA – Superintendência do Desenvolvimento do Litoral Paulista, criada em 1969 com o objetivo básico de estimular o desenvolvimento do litoral paulista.

e publicado em 1952⁷⁵. O objetivo do autor era analisar a transição pela qual passava o município de Cunha (município vizinho a Paraty e Ubatuba) em razão da construção, quinze anos antes da sua pesquisa, de uma rodovia ligando Cunha a Guaratinguetá, que teria ocasionado o rompimento da situação de isolamento deste município. Ainda em 1952, Willems publica com Gioconda Mussolini outro trabalho semelhante: “Buzios Island: a Caiçara Community in Southern Brazil”. Estes dois trabalhos, somados a outros artigos de Gioconda Mussolini sobre diferentes comunidades rurais litorâneas do Rio de Janeiro e de São Paulo conformam o primeiro conjunto sistematizado de reflexões sobre grupos caiçaras.

Estes escritos são frutos de extensas pesquisas de campo, Willems esteve diversas vezes em campo entre 1945 e 1948, e Gioconda Mussolini entre 1945 e 1961 (Ciacchi, 2007; Willems e Mussolini, 1952). Segundo Antonio Carlos Diegues, responsável pela edição brasileira de “Buzios Island”, publicada somente em 2003, as inúmeras pesquisas de campo realizadas por Willems e Mussolini fez com que eles “se tornassem dois dos maiores conhecedores da cultura e do modo de vida caiçara” (2003 [1952]: prefácio: 7). Justificando a importância da tradução do livro passados cinquenta anos da publicação original, Diegues afirma (Ibid.: 8, grifos meus):

A Ilha de Búzios é, sem dúvida, uma grande contribuição ao conhecimento da cultura caiçara por várias razões: a primeira é que Willems encontrou ao longo do litoral estudado uma cultura caiçara bastante homogênea, com traços e elementos culturais recorrentes tanto no litoral sul quanto no litoral norte de São Paulo. *Ele foi, portanto, um dos primeiros antropólogos a afirmar a unidade da cultura caiçara.*

Mais adiante, veremos que Antonio Carlos Diegues é o principal promotor e conceituador da noção de caiçara, tendo construído sua carreira intelectual como o grande especialista deste tema. Segundo Andrea Ciacchi (2007), os *uspianos* Emilio Willems, Gioconda Mussolini, Fernando Mourão e Antonio Carlos Diegues, que se ligam uns aos outros por relações de orientando-orientador, foram responsáveis pelo desenvolvimento de uma subárea da

⁷⁵ Nesta pesquisa Emilio Willems foi auxiliado por alguns dos seus alunos (da USP e da ELSP), que ele levava a campo como aprendizes. É o caso de Alceu Maynard Araújo, Gioconda Mussolini, Francisca Klovrrza, Florestan Fernandes, Carlos Borges Schmidt e Paulo Camilher Florençano.

antropologia denominada “antropologia da pesca”. Hoje, retrospectivamente, pode-se considerar também que estes quatro intelectuais constituíram uma “antropologia dos caiçaras”, inaugurada com “Buzios Island”, onde pela primeira vez se afirma “a unidade da cultura caiçara”, e consolidada com as dezenas de livros publicados por Diegues e alunos seus vinculados ao Centro de Estudos Caiçaras (USP), fundado por ele.

A ideia segundo a qual estes quatro intelectuais formariam uma tradição disciplinar específica, voltada para temas como os pescadores e os grupos caiçaras, foi alimentada por Diegues, em 2003, quando ele publica uma tradução de “Buzios Island” e também a primeira edição de “Os Pescadores do Litoral Sul de São Paulo” (1971), tese de doutorado do seu orientador Fernando Mourão, ampliando com isso o acesso à “antropologia dos caiçaras”, ao mesmo tempo em que ele ajuda a construí-la. Estes dois livros recém-lançados mais a coletânea de artigos “Ensaio de Antropologia Indígena e Caiçara” de Gioconda Mussolini (1980), somados a imensa obra de Diegues, consolidam o *cânon* da “antropologia dos caiçaras”. Para demonstrarmos como o termo caiçara adquiriu o seu sentido corrente seguiremos *en passant* esta mesma sequência⁷⁶.

No prefácio de “Buzios Island”, comentando as diversas viagens que realizou para municípios do litoral paulista, paranaense e sul-fluminense, Willems afirma (2003 [1952]: 14, grifos meus):

A cultura caiçara do litoral sul revelou-se surpreendentemente homogênea e, depois de nossas primeiras experiências em campo, conseguíamos prever, com razoável acuidade, que elementos culturais

⁷⁶ A bibliografia sobre “comunidades caiçaras” soma, entre artigos, livros, teses e dissertações, mais de 200 publicações, envolvendo principalmente estudiosos das Ciências Humanas. Enfocaremos apenas os estudos clássicos, amplamente citados nessa bibliografia, considerando a importância dada a eles pelos próprios estudiosos do assunto. Ao mesmo tempo, ao destacar a produção destes autores procuramos evidenciar como se delineou a perspectiva analítica de Antônio Carlos Diegues, herdeiro dessa tradição e principal conceituador da noção de caiçara, que além disso se notabiliza no âmbito político institucional pela defesa dos “povos caiçaras” e da “cultura caiçara”. Assim como ocorre com alguns folcloristas, Diegues não apenas analisa objetivamente o seu tema de pesquisa, mas também se engaja politicamente para defendê-los e criar condições para que eles mantenham suas práticas culturais. Diegues é um personagem importante na luta das “comunidades caiçaras”, bastante conhecido entre as lideranças comunitárias, tendo sua presença requisitada em diversos fóruns, debates e projetos envolvendo a valorização e a defesa da “cultura caiçara”. Além de coordenar durante décadas um núcleo de pesquisas na USP voltados para a discussão deste tema, Diegues participa, por exemplo, de dois processos de patrimonialização envolvendo “saberes tradicionais caiçaras”: o registro do Fandango Caiçara, já concluído, e o processo de registro do “modo de fazer Canoa Caiçara”, que está em andamento. No último capítulo, quando trataremos da patrimonialização do fandango, voltaremos a falar dele.

seriam encontrados nas regiões vizinhas. À medida que essas experiências se desenvolviam, as variações se apresentavam mais como adições a uma reserva comum de elementos básicos do que como desvios dos modelos fundamentais.

A viagem de campo à ilha de Búzios deve ser compreendida à luz dessas experiências e resultados. Não foi um empreendimento isolado, *mas parte integrante de um projeto maior de pesquisa, relacionado a uma área de cultura excepcionalmente homogênea*. Se assim não fosse, as poucas semanas passadas na ilha não teriam sido suficientes para coletar os dados necessários.

Tendo percorrido diversos municípios, Willems identifica certas recorrências que o habilitam a afirmar a existência de uma cultura excepcionalmente homogênea, para ele a tal ponto explicitada que dados obtidos em outros municípios auxiliam-no na análise da Ilha de Búzios, uma vez que se trataria de municípios inseridos em uma mesma região cultural. Para Willems (Ibid.: 167): “qualquer análise da posição cultural da ilha de Búzios deve abordar três grandes fatores: 1) Búzios é uma cultura crioula e parte de uma cultura caiçara maior; 2) a cultura caiçara é uma subcultura brasileira distinta; e 3) a cultura local da ilha de Búzios é uma associação de elementos aparentemente ‘contraditórios’”. Em relação ao segundo ponto ele afirma (Ibid.: 170):

A subcultura caiçara está espalhada por um território relativamente grande, e dentro desta área as variações culturais são pequenas. [...] Em geral, contudo, a área é surpreendentemente uniforme.

Se suas características socioculturais estão em contraste com o que é geralmente considerado cultura brasileira, a comunidade de Búzios emerge bem claramente como uma manifestação da subcultura caiçara. A associação da pesca e agricultura, a predominância do complexo da mandioca, a fraca liderança comunal, as relações sociais individualizadas em um grupo maior e na família nuclear, a ausência de medidas violentas de represália por infidelidade, a ausência do mutirão agrícola, o declínio do culto ao santo, e a ausência de instituições religiosas como as novenas, fraternidades e danças sacras, assim como a ausência do jogo, que são todas características de Búzios, são também características da subcultura caiçara em geral.

Willems considera que a “cultura caiçara” constitui um todo culturalmente homogêneo, dotado de certos atributos que a especifica em relação à “cultura brasileira”. Contudo, ele deixa de pormenorizar quais seriam as especificidades destes grupos. Apesar de citar “a predominância do complexo da mandioca” e a “associação da pesca e agricultura” como atributos representativos destes grupos, quando Willems começa a esboçar uma caracterização da “cultura

caçara” ele acaba definindo-a por aquilo que ela não tem: ausência de mutirão agrícola, ausência de instituições religiosas, ausência do jogo, fraca liderança comunal, relações sociais individualizadas, ausência de medidas violentas de represália por infidelidade. Estes elementos que faltam à “cultura caçara” são aqueles corriqueiramente elencados na caracterização positiva de grupos *folks* tradicionais, de modo que este é mais um diagnóstico de Willems sobre a “aculturação” iminente destes grupos, evidenciando aquilo que elas não têm, mas deveriam ter, do que uma caracterização efetiva deles, considerando aquilo que eles realmente fazem. Como Willems não detalha exatamente o que faria de alguém um caçara, a impressão que se tem com a leitura do livro é que a especificidade do caçara deve-se a especificidade ecológica do ambiente em que ele habita e com o qual ele cotidianamente interage.

Willems inaugura um discurso sobre o caçara localizando-o em um universo culturalmente frágil, pobre, que crescentemente vai se arruinando diante do moderno e da economia de mercado. Novas discussões sobre estes grupos serão feitas por Gioconda Mussolini⁷⁷, que havia auxiliado Willems nas pesquisas em Cunha e Búzios, e também é considerada uma das principais estudiosas da cultura caçara. A produção de Gioconda Mussolini sobre grupos caçaras compreende quatro artigos, são eles: “Aspectos da Cultura e da Vida Social no Litoral Brasileiro” (1953); “Os Japoneses e a Pesca Comercial no Litoral Norte de São Paulo” (s/d); “O Cerco da Tainha na Ilha de São Sebastião” (1945); “O Cerco Flutuante: uma rede de pesca japonesa que teve a Ilha de São Sebastião como centro de difusão no Brasil” (1946).

Considerados em conjunto estes quatro textos constituem uma boa síntese da bibliografia clássica sobre caçaras. Neles, Gioconda Mussolini consagra a ideia bastante recorrente nesta literatura segundo a qual: por determinações históricas e geográficas⁷⁸ a vida no litoral teria sido “simplificada

⁷⁷ Para mais detalhes sobre a vida e a obra de Gioconda Mussolini conferir: CIACCHI, Andrea. Gioconda Mussolini: uma travessia bibliográfica. Revista de Antropologia, v. 50, n° 1. São Paulo: USP, 2007.

⁷⁸ “Considerando-se o imenso litoral brasileiro, verifica-se que existem elementos culturais e sociais comuns a todo ele. Esta identidade se explica, em grande parte, pelas mesmas influências que contribuíram para sedimentar as primitivas bases culturais da vida litorânea, nossa primeira área de povoamento e por muito tempo quase que a única. Ademais, podemos considerar, pelo menos no que diz respeito ao sul do país, uma situação histórica também

em seus elementos culturais e, em comparação com o passado, reduzida a ponto pequeno”, como se o litorâneo “vivesse do que sobrou de outrora, tendendo-se, em geral, antes a empobrecer esses restos que a lhes acrescentar novos elementos” (Mussolini, 1980: 223). Conforme argumenta a autora, e posteriormente foi reforçado por seus discípulos Fernando Mourão e Antonio Carlos Diegues, a condição econômica e culturalmente decadente das populações litorâneas era uma realidade relativamente recente, que contrastava com a prosperidade de outrora, quando o litoral sul brasileiro integrava-se normalmente à economia colonial. Na visão da autora, as comunidades litorâneas vivenciavam um momento novo, de isolamento e marginalização econômica, quando elas acabam voltando-se para si próprias, fechando-se em si mesmas. Resulta deste diagnóstico a percepção de que o litorâneo desenvolve um modo de vida em simbiose com o meio ambiente:

Do tipo de vida fechada que se desenvolveu no litoral, com poucos contatos com o mundo de fora, ou recebendo dele um mínimo de influências e de produtos, por não se dispor de meio aquisitivo, *resultou um aproveitamento intensivo, quase exclusivo e mesmo abusivo dos recursos do meio, criando-se, por assim dizer, uma intimidade muito pronunciada entre o homem e seu habitat*. Conhece o homem muito bem as propriedades das plantas ao seu redor – para remédio, para construções, para canoas, para jangadas – bem como os fenômenos naturais presos à terra e ao mar e que os norteia *no sistema de vida anfíbia que leva*, dividindo suas atividades entre a pesca e agricultura de pequeno vulto, com poucos excedentes para troca ou para venda: os ventos, os “movimentos” das águas, os hábitos dos peixes, seu periodismo, a época e a lua adequadas para pôr abaixo uma árvore ou lançar à terra uma semente ou uma muda ou colher o que plantou (Mussolini, 1980: 226, grifos meus)

Escrito em 1953, este excerto apresenta a imagem mais recorrente que se faz hoje do caiçara: um sujeito anfíbio, preso entre a costa e o mar, mimetizado com a natureza, condição da qual ele extrai seu conhecimento e

comum, que fez com que o litoral se convertesse em área de desertão à medida que o povoamento avançava para o interior e as “frentes” de pioneirismo se localizavam principalmente no planalto meridional, cada vez mais afastadas da costa. Por outro lado, porém, já os fatores geográficos, que ora constituem elementos de atração, ora elementos de repulsão ao homem, contribuíram grandemente para criar toda uma variação nas densidades de população dos grupos litorâneos, na sua morfologia social, nas formas de ocupação do solo e utilização dos recursos naturais, na sua fixação ou mobilidade” (Mussolini: 1980: 220).

suas formas de sobrevivência⁷⁹. Adicionalmente, Gioconda Mussolini considera que é a organização do trabalho em torno da pesca que dá o caráter de grupo a estas populações:

A pesca representa, em geral, uma forma de organização de trabalho e produção que transcende os limites meramente familiares para se converter em atividade comunitária. No tocante à roça, a família se basta; suplementa a atividade de seus membros com a colaboração de um compadre ou amigo que, pela instituição do “adjutório” ou “troca dia”, cede um dia de trabalho, esperando a retribuição no momento oportuno. [...] *É na pesca, ao redor da rede, que se estabelece toda uma série de interações entre os moradores de um bairro, unindo-os em cooperação, e fazendo com que constituam, realmente, um grupo local* (Ibid.: 238, grifos meus).

Para Gioconda Mussolini, então, as principais características da vida litorânea eram o isolamento, a dependência dos recursos naturais e um tipo de solidariedade social produzida em torno da pesca. Nos seus outros textos sobre esta temática, principalmente em “Os Japoneses e a Pesca Comercial no Litoral Norte de São Paulo”, ela vai demonstrar como este modo de vida específico começa a se transformar diante da especialização crescente da economia pesqueira, processo que se inicia no Brasil justamente nesta região. A partir daí, a relação entre pesca artesanal e pesca industrial vai figurar como o principal tema do que estou chamando aqui de “antropologia dos caiçaras”. Este é o caso da tese de doutorado de Fernando Mourão, orientada por Mussolini: “Os Pescadores do Litoral Sul de São Paulo”, de 1971, e também da dissertação de mestrado de Antonio Carlos Diegues: “Pesca e Marginalização no Litoral Paulista”, realizada em 1973, portanto apenas dois anos após a conclusão do doutorado do seu orientador, Fernando Mourão.

Estes dois trabalhos vão aprofundar bastante a discussão sobre o advento da pesca motorizada e as suas implicações na realidade do caiçara. Grosso

⁷⁹ Este excerto, particularmente o trecho em que são descritos os “saberes” característicos do homem litorâneo, é utilizado em diversas ocasiões em que se pretende argumentar que o caiçara sempre foi e é naturalmente conservacionista. Por se tratar de um texto muito antigo, a sua citação ajuda a naturalizar a associação entre caiçaras-conhecimentos tradicionais-conservação ambiental. Esse excerto é citado, por exemplo, no livro “Mito da Natureza Intocada”, no qual Antonio Carlos Diegues oferece uma crítica ao modelo estritamente conservacionista da política ambiental americana e brasileira, argumentando sobre a necessidade de considerar as especificidades culturais das diferentes “populações tradicionais” na formulação de políticas públicas voltadas para a conservação ambiental, algo considerado bastante pioneiro nesta ocasião, o que transformou este livro em um libelo contra tendências fortemente conservacionista de determinados grupos de ecologistas (Cf.: Diegues, 1996 [2001]: 90).

modo, conclui-se que a pesca motorizada teria inaugurado uma nova realidade para os caiçaras, que estavam deixando de ser lavradores para se tornarem exclusivamente pescadores. A diferença entre os dois trabalhos é que Fernando Mourão é o primeiro a situar a questão exatamente nestes termos, assim, ele se preocupa mais em pormenorizar este processo, enfatizando principalmente como se desenvolveu entre os caiçaras do litoral sul de São Paulo o que ele chama “ideologia de pesca”. Diegues realiza empreendimento semelhante, acrescentando muitos dados históricos na sustentação desta tese. A diferença, porém, é que Diegues não apenas explica como se deu este processo, mas enfatiza também como ele foi responsável pela marginalização econômica destes grupos. Diegues descola-se um pouco dos seus antecessores para acrescentar à análise uma crítica ao sistema capitalista, algo que ele consolida na sua tese: “Pescadores, camponeses e trabalhadores do mar” (1980). Para ele, a consequência do desenvolvimento da indústria e da economia da pesca era que o caiçara tornara-se dependente, sem opções, refém de variados agentes da indústria pesqueira. A crítica que Diegues faz a indústria da pesca envolve também a ideia de que ela explora ilimitadamente os recursos naturais, assim, o desenvolvimento da economia da pesca não teria acarretado prejuízos somente ao caiçara, mas também ao meio ambiente. Em oposição, o pescador artesanal é interpretado como alguém que maneja os recursos naturais adequadamente, sem exageros, extraindo do mar apenas o necessário.

A polarização entre pescadores artesanais e indústria da pesca, tema por excelência de todos estes autores desde Gioconda Mussolini, recebe uma nova interpretação na tese de Diegues. Definindo o pescador artesanal em oposição à indústria pesqueira moderna, Diegues retoma a ideia de Gioconda Mussolini segundo a qual o caiçara seria um sujeito de vida anfíbia, mimetizado com a natureza, caracterizado pelo domínio de um saber-fazer: saberes relativos “aos ventos, aos movimentos das águas, aos hábitos dos peixes, seu periodismo” (Mussolini, 1980: 226). A interpretação (eco)marxista de Diegues, visualizada particularmente na sua tese de doutorado, abre espaço para a constituição de uma nova imagem do caiçara: considerado em oposição ao moderno, o caiçara começa a ser visto como representante do tradicional, do não-capitalista, do harmônico, do simples, do holista. Desde os Estudos de Comunidade o caiçara já era considerado a partir da sua oposição ao moderno, contudo, naquele caso,

o caiçara assumia os atributos negativos dessa comparação, ou seja, ele era tomado como atrasado, subdesenvolvido, ignorante, anômico, etc. Diegues vai inverter essa relação enxergando a face positiva do contraste com o moderno, o caiçara como o “bom selvagem”, coletivista, amistososo, sábio, sintonizado naturalmente com a natureza, vivendo numa espécie de socialismo primitivo⁸⁰.

Este deslocamento de sentido pode ser considerado como um dos lances iniciais do processo de ressemantização do termo caiçara, que se consolidaria pouco tempo depois. É importante notar, contudo, que o objeto da reflexão de Diegues, de Mourão e de Mussolini era sobretudo a atividade pesqueira e em menor grau os modos de vida associados a esta atividade econômica. Portanto, quem é definido em oposição à indústria pesqueira moderna não é tanto o caiçara, mas fundamentalmente o pescador artesanal. A imagem do caiçara que Diegues consagrou posteriormente é muito parecida com esta, porém, nos trabalhos de mestrado e de doutorado ele ainda não utiliza a ideia tampouco o termo “cultura caiçara”, que emergiu e começou a ser adotado apenas quando foram criadas nesta região diversas unidades de conservação ambiental. De todos os trabalhos comentados até aqui o único em que a ideia de “cultura caiçara” realmente aparece é no de Emilio Willems. Conforme veremos adiante, Antonio Carlos Diegues fez isso apenas nas suas publicações posteriores a tese de doutorado, quando ele mergulha nos debates efervescentes da emergente questão ambiental, argumentando em favor de uma política ambiental que reconheça o papel exercido pelas “populações tradicionais” na conservação da natureza, o que ele denomina “etnoconservação”.

Independente da opção que cada autor faz, é fácil notar que a ideia de caiçara é pouco utilizada até este momento, predominando o uso dos termos “litorâneo”, “praieiro”, “pescador”. Assim como ocorre hoje, a ideia de caiçara sempre foi adotada indicando a ideia de cultura, por isso ela foi bastante utilizada por Willems, que estava interessado em processos de mudança cultural (e não social). Não era o que acontecia com Diegues, Mourão e Mussolini, que utilizam apenas o termo “caiçara” e ainda assim muito pouco. A ênfase deles era basicamente sobre os pescadores, que não eram definidos a partir dos seus

⁸⁰ Para uma crítica a esta perspectiva, conferir: ADAMS, Cristina. As populações caiçaras e o mito do bom selvagem: a necessidade de uma nova abordagem interdisciplinar. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 43, n. 1, 2000.

atributos culturais, tratava-se de um grupo específico, mas a descrição recaía sobre a organização econômica deles, o fundamental era compreender como eles produziam e se organizavam socialmente antes e depois da especialização da indústria pesqueira. O retorno mais ou menos recente da ideia de “cultura caiçara” na bibliografia sobre estes grupos repõem no conceito de caiçara aquele aspecto de homogeneidade bem frisado por Willems. Conforme veremos em seguida, quando se invoca atualmente esta ideia, se invoca algo tão amplo como a ideia de “cultura caiçara” cunhada por Willems, ou seja, algo que se estende do litoral do Rio de Janeiro até o litoral paranaense, onde ocorre “associação da pesca e agricultura” e predomina o “complexo da mandioca”⁸¹.

O próximo texto escrito por Diegues⁸², em 1988, um ano antes dele se tornar professor da Universidade de São Paulo e oito anos após a conclusão da sua tese, é um documento apresentado na 4ª Conferência da IUCN (*International Union for the Conservation of Nature*), realizado na Costa Rica, escrito com o seguinte objetivo:

o autor dará ênfase aos processos pelos quais a perda ou redução das tradições culturais afetam negativamente a conservação dos ecossistemas naturais costeiros. Ou, de outra maneira, o objetivo deste trabalho é mostrar como a manutenção das culturas tradicionais ao longo da costa brasileira é uma das condições mais importantes para a preservação da diversidade biológica (Diegues, 1988: 3).

Este texto inaugura uma série de livros, artigos e relatórios que posteriormente Diegues escreveria argumentando em favor deste mesmo argumento⁸³: a alta biodiversidade identificada em determinadas regiões não pode ser dissociada do chamado “conhecimento ecológico tradicional”. Este argumento marca uma tomada de decisão importante no campo da ecologia e das questões ambientais. Originalmente, a política ambiental pretendia proteger

⁸¹ É a definição de Willems, por exemplo, que foi utilizada para definir “caiçara” no voto do Conselho Consultivo do IPHAN favorável ao registro do “fandango caiçara” como patrimônio cultural.

⁸² Segundo dados disponíveis na internet por CNPQ/FAPESP/ USP.

⁸³ Parte significativa das pesquisas realizadas por Antonio Carlos Diegues e alunos seus ligados ao Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas em Áreas Úmidas Brasileiras (NUPAUB/USP) estão disponíveis em versão eletrônica no site: <http://nupaub.fflch.usp.br/biblioteca>

a natureza separando meio ambiente e seres humanos, de modo que a opção pela conservação de uma determinada área implicava necessariamente na proibição da presença humana naquele território. Genericamente, este seria o chamado “modelo de Yellowstone” ou “modelo conservacionista”, oposto por sua vez ao “modelo preservacionista”, que corresponde ao modelo defendido por Diegues⁸⁴.

A IUCN, para quem Diegues elaborou este documento e para quem ele atuou em diversas ocasiões, foi a organização mundial que primeiro reconheceu⁸⁵ a existência de “estilos de vida tradicionais” (*Traditional Ways of Life*), recomendando que os pontos de vista e os anseios destes grupos deveriam ser levados em consideração na demarcação de parques nacionais e em outras tomadas de decisões que pudessem afetar os seus estilos de vida. Segundo Henyo Barreto Filho (2001: 146-147), isto ocorreu com a “incorporação

⁸⁴ No livro “O Mito da Natureza Intocada” Diegues (2001: 123) afirma que “com o objetivo de se manter ao mesmo tempo a diversidade ecológica e cultural, o NUPAUB — Núcleo de Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas da Universidade de São Paulo [coordenado por ele] — propôs, dentro do quadro do Novo Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC), a criação de uma nova unidade intitulada: Reserva Ecológico-Cultural”. Portanto, Diegues tanto argumenta academicamente em favor de uma política ambiental preservacionista, como se engaja politicamente na tentativa de institucionalizar a sua perspectiva.

⁸⁵ O termo “reconheceu” é bastante utilizado para se referir a mudanças na legislação consideradas progressistas, indicando um avanço, como se o ordenamento jurídico passasse a admitir a existência de direitos que já existiam, mas que só agora, com um “avanço”, o direito passa a reconhecer. Conforme bem observou a antropóloga Ciméa Bevilaqua (2011: 76), “o próprio termo reconhecimento [...] sugere a existência de algo exterior ao universo jurídico a ser (ou não) percebido e admitido pelo direito”. Contudo, este raciocínio faz parecer que o direito é um ator neutro, que apenas reconhece e torna legítima coisas que se constituem fora do direito, como se ele não participasse da construção destes entes, mas apenas reconhecesse. Nosso argumento é de que “contratos e acordos na verdade produzem aquilo que implicitamente pressupõem, ou seja, criam suas próprias condições de possibilidade” (Carneiro da Cunha, 2009a: 335). Os direitos concedidos com base na diferença, como é o caso dos direitos indígenas e quilombolas, mas também do Registro de bens culturais imateriais, não entendemos a diferença como algo substantivo, que “está fora” e que graças às lutas sociais o direito termina mecanicamente por admiti-las para o seu interior. “O fandango”, por exemplo, não está “lá fora” do direito, esperando para ser patrimonializado. Neste caso, o direito seria tomado como um ator neutro, que simplesmente reconhece e admite para o seu interior coisas criadas fora dele. Contudo, não é difícil notar que é também o próprio direito, os seus mediadores e os processos envolvidos na sua aplicação que constituem esses sujeitos “tradicionais” e estes “bens culturais”, já que é basicamente o direito que diz o que é considerado “tradicional” e o que constitui um “bem cultural”. Por imaginá-los e descrevê-los como “tradicionais” e por haver uma legislação que concede direitos específicos aos “tradicionais”, tal qual nós os imaginamos, acabamos oferecendo inclusive os modos segundo os quais estes grupos precisam se representar para se tornarem sujeitos e poderem usufruir destes direitos (Carneiro da Cunha, 2009a: 328). De certo modo, então, o direito ajuda a constituir aquilo que supostamente apenas descreve. Visto desta maneira, o direito é dotado de uma capacidade própria, ele não é um discurso sobre, um enunciado que faz referência a outrem, mas um ato, um criador, um gerador de verdades.

oficial do princípio do zoneamento à definição de parques nacionais”, “oriunda das 10ª e 11ª assembleias gerais da IUCN [...] e propalada pela 12ª assembleia geral da IUCN, em 1975, no Zaire”. Segundo o autor (Ibid., grifos meus),

a anexação do zoneamento ao conceito de parques nacionais trouxe consigo o reconhecimento de que comunidades humanas *com características culturais específicas* faziam parte dos ecossistemas a serem protegidos, na figura das “zonas antropológicas” – zona de ambiente natural com culturas humanas autóctones, zona com antigas formas de cultivo e zona de interesse cultural especial das sociedades nativas.

Ao invés de ignorar a presença das populações nativas, propõe-se que as áreas de preservação sejam demarcadas com base em estudos específicos, que delimitariam diversas “zonas”, entre elas as três “zonas antropológicas” discriminadas por Henyo Barreto. Entende-se, a partir daí, que as “populações tradicionais” também deveriam ser protegidas, para que não se rompa uma espécie de mutualismo existente entre “populações tradicionais” e ambientes naturais biodiversos. É justamente sobre este mutualismo que versa o texto de Diegues encaminhado a IUCN em 1988, com o título “Diversidade Biológica e Culturas Tradicionais Litorâneas: O caso das Comunidades Caiçaras”⁸⁶.

A ideia geral deste texto é demonstrar como riqueza cultural e biológica andam juntas e que ambas precisam ser protegidas do avanço do desenvolvimento econômico. Para isso, Diegues vai fazer uma espécie de estudo de caso das “comunidades caiçaras”. O autor argumenta que tradicionalmente os grupos caiçaras relacionam-se de forma harmoniosa com a natureza, processo que estava sendo interrompido pelo desenvolvimento econômico, que implicava tanto em perdas para a cultura caiçara, como para os ecossistemas que estes grupos habitam. Para demonstrar este processo, o autor primeiro caracteriza a cultura caiçara tradicionalmente ecológica, depois ele descreve os efeitos das mudanças econômicas e o que ele chama de “desintegração da cultura caiçara”, para no final argumentar que o Estado deveria investir nessas comunidades, para que elas próprias conservem a natureza, considerando que tradicionalmente eles já faziam isso, e que este quadro só foi alterado porque o Estado sempre financiou as empresas poluidoras

⁸⁶ Segundo o autor, este texto foi produzido com a colaboração de Elias Akl Junior, Monica Fleury de Oliveira e Suely Angelo.

e não os caiçaras conservacionistas. Antes de prosseguirmos, destaco dois grandes trechos desse texto: primeiro a definição do autor de “cultura caiçara”, depois a sua conclusão, quando ele recomenda uma revisão da política ambiental brasileira e dos “países de Terceiro Mundo”.

No início do texto Diegues explica o que é “caiçara”:

Caiçara é uma denominação local para aquelas comunidades e indivíduos que vivem ao longo do litoral dos Estados de São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro. Elas apresentam uma *cultura* e um *modo de vida* que os diferencia das *comunidades tradicionais* do interior desses estados (caipiras). Essa população vive em pequenas cidades e povoados ao longo do litoral, praticando a pesca, a pequena agricultura e a coleta (Diegues, 1988: 9, grifos meus).

Mais adiante, no tópico “a cultura caiçara”, ele afirma:

O *patrimônio cultural* dos caiçaras, agora sob ameaça de destruição, é um dos mais ricos da região sul do país. As comunidades caiçaras guardam *velhas tradições* oriundas da colonização portuguesa, como a dança do fandango, as histórias do rei Sebastião; além disso dança-se a congada, a marujada, a dança das fitas. A dança de São Gonçalo era celebrada ao final das atividades agrícolas. De grande importância era a bandeira do Divino que ainda hoje, em alguns lugares percorre as comunidades espalhadas pela costa, buscando dádivas para a festa do Divino. Ao final do ano ainda canta-se o Reisado. A maior intensificação da atividade pesqueira levou à realização de festas especificamente ligadas ao mar, como a festa do Pescador, no dia de São Pedro e São Paulo (junho), a corrida das canoas, a festa da tainha, etc. [...] A *cultura caiçara* reflete pois essa combinação entre agricultura e pesca.

[...] Nas comunidades de “praias”, existe um certo “igualitarismo” resultante da economia parcialmente mercantilizada, onde a distribuição de produto da pesca se faz pelo sistema de partilha e onde a acumulação de capital é restrita. A exploração dessas comunidades se faz pelo “comerciante” que vive nas cidades, centros de oposição à vida das “praias” marcada por certa homogeneidade social e cultural gerada pela inexistência de uma sociedade de classes (Diegues, 1988: 18-19, grifos meus).

Por fim, em relação aos “saberes tradicionais” caiçaras, ele diz:

Nessa pesca [da tainha] é importante o *conhecimento tradicional* dos “mestres”, “proeiros”, “chumbeiros”. A divisão da produção segue a partilha tradicional. O conhecimento dos movimentos da maré é essencial aos pescadores, indicando os lugares e horários para o lançamento das redes. O *conhecimento tradicional* também se revela no respeito às fases da lua para o corte de madeira, para o plantio, etc. Nessas comunidades mais isoladas, os caiçaras vivem à mercê dos grandes ciclos naturais, em particular o das águas, que eles conhecem bem e marcam as fases de suas vidas. Após a safra da tainha, no litoral sul, muitos caiçaras dessas comunidades veem [sic] à cidade, como Iguapé, para os festejos dos santos padroeiros. O “compadrio” ainda é uma característica social e cultural básica da sociedade caiçara. O padrinho, em geral residente nas cidades é o protetor dos filhos e tem obrigação de ajudá-los nas dificuldades (Ibid.: 9, grifos meus).

Estas definições vão ser utilizadas na conclusão do texto para afirmar que os caiçaras são preservacionistas natos:

Essas comunidades mantêm um relacionamento complexo com o ambiente natural, que não é marcado somente por instâncias econômicas. Valores, *tradições*, crenças religiosas e percepções, exercem um papel fundamental na definição das relações com o ambiente e seus recursos. O meio ambiente e os recursos naturais não são vistos necessariamente pelas *comunidades tradicionais* como valores de mercado. O seu uso resulta de um longo período de ajustamentos culturais nos quais os valores, imagens e percepções são desenvolvidos em relação ao ambiente natural. Frequentemente, por *razões culturais*, limitação de acesso aos mercados, natureza da economia de subsistência praticada, essas comunidades se utilizam dos recursos naturais de uma forma harmônica com o meio ambiente. [...] Como conclusão pode-se afirmar que a conservação da diversidade biológica tem que ser concebida em parâmetros mais amplos de conservação de *diversidade cultural*. Em países do Terceiro Mundo, lutar contra a desorganização das *ricas culturas tradicionais* é proteger e conservar a grande diversidade biológica existente. [...] Incentivos econômicos devem ser concedidos às *comunidades tradicionais* para manter e melhorar os *sistemas tradicionais* de manejo dos recursos naturais. [...] Medidas legais urgentes são necessárias para evitar a expulsão das *populações tradicionais* de seus habitats, e garantir seus *direitos tradicionais*, sobretudo das áreas de uso comunitário dentro dos povoados caiçaras. [...] A prioridade deveria ser concedida ao reforço da economia e *cultura caiçaras* em oposição aos subsídios frequentemente concedidos a grupos empresariais externos à área. Incentivos especiais deveriam ser criados para garantir a sobrevivência da *cultura caiçara* e similares ao longo da costa. As comunidades caiçaras deveriam constituir a base desse esforço de revitalização da economia e da cultura. As organizações locais de pescadores e lavradores deveriam receber um apoio especial, bem como as manifestações culturais que poderiam servir também a um turismo que beneficie as populações locais (Ibid.: 26-27, grifos meus)

Diegues já vinha descrevendo estes grupos em oposição a indústria pesqueira moderna, o que resultava em um quadro muito semelhante ao descrito acima. A novidade representada por esse texto consiste no uso frequente da ideia de cultura (e de “cultura caiçara”) e na ênfase ainda maior dada a relação harmoniosa do caiçara com a natureza, que está ligada a sua tentativa de propor uma política ambiental que reconheça o papel das “populações tradicionais” na conservação da natureza. Anteriormente, a diferença dos caiçaras parecia como tendo sido produzida por mecanismos de diferenciação social inerentes ao desenvolvimento da economia capitalista, ou seja, o caiçara vivia de um modo distinto principalmente porque ele não se integrava à economia nacional, ele era o pescador marginalizado, que restava isolado nos rincões do litoral sul brasileiro. Agora, essa diferença social converte-se em uma diferença cultural,

fala-se em “cultura caiçara”, em “patrimônio cultural dos caiçaras”, “conhecimento tradicional”, “sistemas tradicionais de manejo”, “ricas culturas tradicionais”, etc.

Este texto marca o surgimento de uma nova forma de compreender estes grupos e caracterizar a região onde eles vivem, que ocorre com a emergência das questões ambientais. Com a criação de dezenas de unidades de conservação entre o litoral sul-fluminense e o litoral paranaense, a ênfase das pesquisas feitas sobre estes grupos deixa de ser no isolamento geográfico e nas consequências da especialização da economia pesqueira, e passa a ser nos conflitos ocasionados pela criação de parques e reservas ambientais nas áreas já habitadas e utilizadas por estes grupos⁸⁷. Com isso, a literatura sobre caiçaras começa a repercutir a discussão dos chamados “conflitos ambientais”⁸⁸.

Segundo Henri Acselrad (2004: 26), um dos pesquisadores mais citados neste tipo de estudo, os “conflitos ambientais” são

aqueles envolvendo grupos sociais com modos diferenciados de apropriação, uso e significação do território, tendo origem quando pelo menos um dos grupos tem a continuidade das formas sociais de apropriação do meio que desenvolvem ameaçada por impactos indesejáveis – transmitidos pelo solo, ar, água, ou sistemas vivos – decorrentes do exercício das práticas dos outros grupos. O conflito pode derivar da disputa pela apropriação de uma mesma base de recursos ou de bases distintas mas interconectadas por interações ecossistêmicas mediadas pela atmosfera, pelo solo, pelas águas, etc.

Da década de 1990 em diante praticamente todos os estudos feitos sobre estes grupos irão adotar esta perspectiva centrada nos “conflitos ambientais”. Uma das características destes trabalhos é uso de uma narrativa abrangente, que opõe grupos considerando um conflito que decorre dos diferentes modos que estes grupos possuem de se apropriar e conceber um mesmo território.

⁸⁷ Segundo Paul Little (2002: 16), “de 1975 a 1989 foram criados no Brasil 17 Parques Nacionais, 21 Estações Ecológicas e 22 Reservas Biológicas, que produziu o quadruplicamento da área total de Unidades de Conservação de Uso Indireto no país. Como as Unidades de Conservação de Uso Indireto não permitem a presença de populações humanas dentro de seus territórios – sendo isto uma de suas regras cosmográficas mais firmes –, a solução inicialmente proposta pelos preservacionistas foi a expulsão dos habitantes de “seus” novos territórios, seja por indenização ou por reassentamento compulsório, tal como se fazia com as barragens e os outros grandes projetos de desenvolvimento”.

⁸⁸ Para uma revisão crítica do desenvolvimento deste campo de pesquisa no Brasil conferir: CARNEIRO, Eder Jurandir. O GT de conflitos ambientais da ANPOCS (2004-2008): balanço crítico. In: Anais do 33º Encontro Anual da ANPOCS, Minas Gerais, Caxambu, 2009.

Equacionados nestes termos, os caiçaras aparecem nestes textos sempre opondo-se a outros grupos (geralmente representado pelo Estado), em relação ao qual eles passam a constituir uma unidade singular. São nestes textos escritos após a multiplicação de diversos “conflitos ambientais” que os caiçaras começam a ser descritos como formando um grupo social homogêneo, que compartilha uma cultura, uma história e um território. Em grande medida, é a própria existência de conflitos envolvendo a criação de unidades de conservação em muitas destas comunidades que permite a descrição desta população como sendo culturalmente uniforme e como compartilhando determinada situação social.

Os conflitos ocasionados pela implantação de unidades de conservação não vão ser encarados como problemas agrários/fundiários, mas como problemas culturais, advindos das distintas concepções culturais que diferentes grupos têm sobre a natureza. A terra, considerada um recurso material básico, essencial para a reprodução física e econômica, passa a ser vista também como um recurso simbólico (“o território”), indispensável para a manutenção da cultura e da tradição destes grupos. Conforme observa Alfredo Wagner (Almeida, 2004: 21), há um deslocamento, então, da redistribuição de terra pensada como uma questão apenas de justiça social, que aflige sobretudo os camponeses, para o problema da diversidade das “territorialidades”, relacionada à diversidade de culturas (Almeida, 2004: 21).

A dimensão cultural torna-se, assim, uma nova fonte de legitimidade e de argumentação nos conflitos ambientais. Ainda que em última instância os problemas gerados pela criação de unidades de conservação estejam relacionados a questões fundiárias, os argumentos utilizados pelas “populações tradicionais” em favor da permanência em suas terras enfatizam sobretudo a importância cultural que determinados “territórios” têm para eles. O que as “populações tradicionais” reivindicam é um modo de vida, uma cultura, algo que se concretiza apenas quando realizado em um ambiente culturalmente apropriado. Não interessa nestes casos ser reassentado ou indenizado, o que se quer não é uma terra para morar e trabalhar, mas um “território”, onde seja possível viver “tradicionalmente”. Por isso, a emergência da ideia de “cultura caiçara” ocorre quando é preciso defender o “território caiçara”, daí a importância da fala, já citada na introdução deste trabalho, de um dos membros da

Associação dos Jovens da Juréia (AJJ): *“A questão mesmo é a briga pelo território, é a luta pelo território que é a questão pra manutenção da cultura, você já viu um caiçara dentro da cidade, fazendo roça no meio da [Avenida] Paulista? Então assim, a lógica da cultura caiçara é o território dele, é ali que ele exerce a sua cultura”*.

Uma das principais formas encontradas pela AJJ para mostrar que junto com o seu “território” eles estavam perdendo a sua “cultura” foi criar um grupo de fandango, o primeiro grupo do estado de São Paulo. No primeiro capítulo vimos como a criação do primeiro grupo de fandango do Paraná estava relacionada a atuação do folclorista Inami Custódio Pinto, que tinha uma visão bastante específica do fandango, que determinou a forma do grupo e o circuito no qual este grupo circulava. Já em São Paulo, o primeiro grupo de fandango foi criado como parte das estratégias de um grupo de caiçaras para reaver seus “territórios tradicionais” perdidos com a criação da Estação Ecológica Juréia-Itatins. Daqui em diante, o fandango passa a ser visto também como um dos elementos que caracteriza o “modo de vida tradicional caiçara”. Isto explica, em parte, porque grupos de fandango de Curitiba, apesar de terem promovido e defendido o fandango em diversas ocasiões e por longos anos, foram com o tempo desautorizados a representar o fandango. A partir daqui, quem “resgata” o fandango são os próprios caiçaras, que precisam afirmar sua “cultura” e seus “conhecimentos tradicionais” diante do Estado.

Em seguida buscaremos demonstrar como o fandango passou a mobilizar o interesse de parte dos moradores da Juréia, responsáveis por criar o primeiro grupo de fandango do estado de São Paulo. O caso da Juréia é emblemático porque os seus moradores foram um dos primeiros no Brasil a reivindicar a identidade de caiçara, algo que atualmente já ocorre em outros lugares de São Paulo, do Paraná e do Rio de Janeiro. Não é coincidência, então, o fato de uma das principais lideranças dos moradores da Juréia, Dauro Marcos do Prado, responsável por criar o grupo de fandango da AJJ, ocupar atualmente a cadeira destinada aos “caiçaras” na Comissão Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. Dauro foi um dos primeiros a atentar para a importância da “cultura” neste contexto marcado por conflitos territoriais e pela reivindicação de direitos específicos.

2.2 Fandango e luta por território

Conforme Dauro me contou, o grupo de fandango da Associação dos Jovens da Juréia foi criado no seguinte contexto:

A partir do momento que se criou a lei em 1986 [quando foi criada a Estação Ecológica Juréia-Itatins], todas as atividades dessas comunidades foram proibidas, né? Fiscalização policial, aí quando eles proibiram as atividades desses moradores, que a gente vivia de fazer roça de arroz, de feijão, mandioca, tinha melancia, tinha banana, aí tirava a caxeta pra fazer o artesanato, pra vender, tirava a madeira pra fazer a casa, pra fazer instrumentos musicais, pra fazer o pilão, vivia disso, cipó pra pegar o peixe, pra fazer o covo, o cerco, pra pegar caça, porque a comunidade vive disso, *então é o modo de vida dele é isso, né. Da forma que eles trabalham, que eles usam o recurso do ambiente, não destrói. A nossa vida era assim, vivíamos assim, o parque proibiu, nós não destruimos, nós preservamos, quando proibiu tudo começamos a nos organizar. Não consegue mais ter o mutirão e isso e aquilo, aí criou em 1989 a União dos Moradores da Juréia. O principal objetivo dela era mudar a lei.*

No mutirão tem uma série de troca de experiências, de conversas entre comunidades que é muito rica, né, a questão dos conhecimentos da floresta, da questão do conhecimento da lua, se é minguante, porque pode plantar, porque tem que plantar na crescente, porque tem que queimar a roça contra o vento ou a favor, *então a comunidade caiçara principalmente, mas todas as comunidades do Brasil, eles dependem dos ecossistemas, depende de todo o sistema solar pra tocar sua vida, né, não tem engenheiro agrônomo. A troca de experiência nesse mutirão era muito grande e o fandango impulsiona isso. Essa questão de você dançar, cantar, ensinar, o jovem não precisava ter uma oficina pra aprender a tocar viola, né? Eles aprendiam com os mestres que estão ali tocando, com os tocadores que estão ali, olhando, se interessando, vendo, bonito, dançando, então essa escola era naturalmente. A partir do momento que criou a estação ecológica tudo isso se perdeu.*

Com a criação da associação de moradores, dentro da luta da União dos Moradores [da Juréia], eu comecei a participar e tal, ir pra baixo e pra cima, mas eu não via muito jovem envolvido, aí eu falei vou criar uma associação de jovens na Jureia para que eles participem mais dessa luta política, pra formação de pessoas da área política, pra essa questão da formação de lideranças, e pra formar tem que participar, se não eles não vão entender o processo. A gente criou a Associação dos Jovens da Jureia em 1993, tanto para o pessoal da Jureia quando pro pessoal que saiu da Jureia. Porque o pessoal que saiu de lá, eles entraram numa outra, numa outra cultura aí, que não faz bem pra gente, né? *É bom que a gente se organize, monte uma associação, até pra falar da luta política, mas pra falar da questão cultural também, da cultura, do fandango, pra não deixar morrer.* Porque tava acabando tudo, a gente criou a associação e aí eu participava mais fora, mas trazia pra dentro da Jureia, e aí a gente achou esse lugar aqui, esse espaço, e começou a trabalhar aqui. *A primeira ação nossa foi apresentação do fandango fora daqui. Apresentamos em Iguape, em Campinas, outros*

lugares, pra mostrar que a gente estava vivo e que tinha uma cultura e falar da Jureia e o que estava acontecendo nessas comunidades, mostrar, divulgar, nesses espaços nos pegava o microfone e pedia, falava, a gente sempre foi divulgando.

Para me explicar como o grupo de fandango foi criado, Dauro teve que remontar ao ano de 1986, quando foi criada a Estação Ecológica Juréia-Itatins. Nesta época, os integrantes da AJJ eram todos crianças e seus pais, tios e avós apenas começavam a se organizar politicamente para reivindicar a permanência deles em suas terras, que teriam que ser desapropriadas para que se efetivasse a criação da estação ecológica. Conforme Dauro relata, foi somente três anos depois da criação da estação ecológica, em 1989, que foi criada a União dos Moradores da Juréia (UMJ), entidade que representa os moradores de diversos bairros e vilas que integram a Juréia, como Despraiado, Itinguçu, Barra do Una, Barro Branco, Rio das Pedras, Grajaúna, Rio Verde, Cachoeira do Guilherme e Praia do Una. Neste intervalo de três anos, antes da criação da associação de moradores, tudo ainda era bastante incerto e os moradores não conviviam com as restrições de uso e ocupação da terra, já que a estação ecológica tinha existência jurídica, mas não havia sido implantada na prática.

Em junho de 1988 “é lançada uma das maiores e mais bem sucedidas campanhas publicitárias do movimento ecológico brasileiro: *Ajude a transformar um parque de papel numa estação ecológica de verdade*” (Queiroz, 1992: 83)⁸⁹. Os responsáveis por essa campanha foram instituições pioneiras do movimento ecologista brasileiro, recém surgidas na capital paulista, como a ONG S.O.S Mata Atlântica e a Associação em Defesa da Juréia (que unificou dois antigos grupos, o Movimento Pró-Jureia e o Grupo em Defesa da Juréia). A criação destas instituições ocorreu alguns anos antes, quando estes ecologistas, ainda no período do regime militar, se mobilizam para barrar a construção de usinas nucleares na Juréia e transformá-la em uma área de conservação. Após intensas lutas políticas e uma grande mobilização da imprensa e da opinião pública, o

⁸⁹ Segundo Queiroz (1992: 84), essa campanha publicitária foi veiculada inúmeras vezes nos principais jornais (Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo, etc.), revistas (Isto é, Veja, etc.) e canais de televisão brasileiros (Globo, Band, Sbt, Manchete, etc.) durante os meses de junho e julho de 1988. A mensagem da campanha – Ajude a transformar um parque de papel em uma estação ecológica de verdade – era transmitida com o desenho de diversos bichos da Juréia em forma de *origami*, evidenciando que a riqueza natural da Juréia estava assegurada apenas no papel. Para mais detalhes sobre a atuação deste grupo de ecologistas paulistas, conferir: Queiroz, 1992.

governo federal desiste da construção das usinas nucleares e o governo estadual cria a Estação Ecológica Juréia-Itatins, ocupando uma área em torno de 90.000 hectares. Na verdade, uma parte da estação ecológica já havia sido criada pelos militares, atendendo ao Decreto 84.973/80 que exige a construção de usinas nucleares em “áreas delimitadas como estação ecológica”. O que o movimento ambientalista paulista conseguiu foi o cancelamento das usinas e o aumento da área de conservação em quatro vezes. Conforme Dauro me contou:

Veio a Nuclebrás para construir a usina, duas usinas nucleares, e tem um decreto, uma lei, que diz que todas as usinas nucleares têm que ter uma estação ecológica em volta, uma área de segurança nacional, que era da Barra do Una até o Prelado só, era uma área pequena, aí começou o que? O movimento ambientalista contra a usina. E na época foi importante essa luta, só que eles pegaram a estação ecológica que era pequeninha e ampliaram para várias comunidades, pegaram Despraiado, Rio das Pedras, Guapiú, pegaram todos desse lado e virou uma estação ecológica de 89 mil hectares.

Não satisfeitos com o fim das usinas nucleares e com a criação da Estação Ecológica, os ambientalistas organizam essa grande campanha publicitária em 1988, que culminou “com uma manifestação em frente ao palácio do governador em setembro de 1988, ocasião em que lhe foi entregue um abaixo-assinado com mais de 150.000 assinaturas exigindo uma maior fiscalização e agilização na implementação da estação ecológica” (Queiroz, 1992: 83). Pressionado pelo movimento ambientalista, em 1989 o governo estadual anuncia liberação de verbas para que fossem feitas as desapropriações e dá início as atividades de fiscalização com a presença de guardas florestais. Conforme Dauro me explicou, foi a partir deste momento que os moradores da Juréia passaram a conviver com as proibições e a presença de fiscais em sua área de moradia.

Neste mesmo ano, diante da escalada dos movimentos ambientalistas paulistas interessados na Juréia, os moradores organizam a União dos Moradores da Juréia (UMJ) para poder influir em uma discussão da qual eles permaneciam alheios até aquele momento. Quando os moradores se organizam, eles descobrem que não há muito o que negociar com o Estado, o que havia sido criado era uma Estação Ecológica, que entre os diversos tipos de Unidades

de Conservação é o mais restritivo no que diz respeito a presença de populações humanas⁹⁰. Conforme Dauro relata:

Nós temos dois modelos de Unidade de Conservação, temos de Proteção Integral [na qual a presença humana não é tolerada] e nós temos de Uso Sustentável. Então tinha que transformar ela [a Estação Ecológica] ou em Reserva Extrativista, fazer áreas de uso dessas comunidades, ou em RDS, que é Reserva de Desenvolvimento Sustentável. *Na época nem tinha isso, o que tinha na época era a exclusão dessas áreas, então onde tem comunidades exclui, o resto fica preservado como Estação Ecológica. Isso seria um caminho. Mas, naquele tempo que a gente começou a aprender isso, porque a gente não sabia*, a gente era muito massacrado pela elite ambientalista do estado de São Paulo, que, na verdade, se criou na Juréia. Foi bem na época que acabou a ditadura militar, eu chamo até de filhote da ditadura.

No fundo, o que havia ocorrido na Juréia era uma das primeiras experiências no Brasil de escopo estritamente conservacionista, promovida pelas ONGs brasileiras mais afeitas a este tipo de perspectiva. Quando a UMJ é fundada, o que ela busca é se opor a este grupo de ambientalistas paulistas, que também ocupava os cargos da Secretaria Estadual do Meio Ambiente (SMA-SP), responsável por gerir a Estação Ecológica, e que foi uma das primeiras instituições deste tipo no Brasil, que também havia sido criada por pressão desses mesmos ambientalistas. Neste contexto, tendo opositores tão fortes como esses, os moradores da Juréia ganham um novo aliado, o IAMA (Instituto de Antropologia e Meio Ambiente), instituição que reunia um grupo de antropólogos, biólogos e geógrafos egressos da USP e da PUC-SP, que atuava na questão ambiental adotando uma perspectiva oposta à dos conservacionistas reunidos no “Pró-Juréia”, que se caracteriza pela defesa das mesmas ideias de Antonio Carlos Diegues, o chamado “socioambientalismo”.

Conforme Dauro conta, inicialmente, o que os moradores da Juréia reivindicam ao Estado é a liberdade e a autonomia necessárias para continuar vivendo como sempre viveram. Isso poderia ser feito de variadas formas, mas a proposta principal era que fosse feita a exclusão das áreas utilizadas pelos moradores dos limites da estação ecológica e que fosse dada emissão do título

⁹⁰ A única atividade permitida legalmente nas Estações Ecológicas é a pesquisa científica, com a condição de que o impacto (com observação e coleta de componentes dos ecossistemas) restrinja-se a uma “área correspondente a no máximo três por cento da extensão total da unidade e até o limite de um mil e quinhentos hectares”.

de posse da terra para aqueles que não tinham. Desde o início, essa proposta foi recusada pelos representantes da Secretaria Estadual do Meio Ambiente (SMA-SP) e do grupo “Pró-Juréia”, que argumentavam que haviam muitos núcleos populacionais dispersos na área da estação ecológica e que a exclusão destes locais da área delimitada comprometeria os objetivos da unidade de conservação (Cf. Queiroz, 1992: 150)⁹¹. Diante dessas recusas, os moradores reagiram de diferentes formas. Em termos gerais, configuraram-se dois grupos: um deles formado majoritariamente por posseiros, que haviam se estabelecido na região há menos tempo, vai manter a mesma posição, reivindicando os títulos de posse e a exclusão do seu terreno da área delimitada para a estação ou uma indenização justa; um outro grupo, formado por moradores mais antigos, vai lutar para permanecer em suas terras de qualquer maneira, seja recebendo por serviços florestais, seja negociando títulos de concessão de terra de uso individual ou coletivo. Este segundo grupo é o que toma a liderança da UMJ, o outro se fez representar por meio de outras associações de moradores.

Compreendendo a força das ações ambientalistas na Juréia e com a assessoria fornecida pelo IAMA (Instituto de Antropologia e Meio Ambiente), os moradores representados pela UMJ já em 1991 passam a defender a criação de uma “Reserva Extrativista Caiçara”, que ainda hoje continua sendo a principal bandeira da UMJ e da AJJ. A adoção desta posição já em 1991 mostra como pouco tempo depois de os conflitos terem sido deflagrados (1989), parte dos moradores já assimila a ideia de viver em uma “reserva”, algo relativamente surpreendente, considerando que historicamente este era o modelo adotado para proteger e gerir as terras indígenas no Brasil, um esquema onde as terras são propriedade da União, que implica em formas mais coletivizadas de se representar e de agir, muito diferente do que ocorre no caso da posse individual.

⁹¹ Essa grande mobilização em torno da questão da Juréia também deve-se ao fato de que esta região representa o maior trecho preservado de Mata Atlântica, considerado um dos 34 *hotspots* globais, declarado Patrimônio da Humanidade e Reserva da Biosfera pela Unesco. Estando localizada muito próxima da capital paulista, a Juréia acabou se transformando no principal *lôcus* de ação dos ecologistas paulistas. A emergência do movimento ecologista em São Paulo tendo a Juréia como área de atuação foi objeto da excelente dissertação de Rubens Queiroz (1992). A relação entre o movimento “Pró-Juréia”, o “IAMA”, a Secretaria Estadual de Meio Ambiente e os moradores da Juréia, foi muito bem documentada no trabalho de Rubens Queiroz, que estava realizando pesquisa de campo justamente quando estão questões vieram à tona. Trata-se, enfim, de uma leitura imprescindível para qualquer interessado nos temas “populações caiçaras” e “conflitos ambientais” ou “socioambientais”.

É um posicionamento político sem dúvida inovador nesta ocasião, considerando o ineditismo que a proposta de “reservas extrativistas” (RESEXs) tinha neste momento (*Cf.*: Carneiro da Cunha, 2009b: 290). Como é sabido, essa proposta é fruto de uma aliança bastante contingente, ocorrida entre indígenas, seringueiros e ambientalistas no decurso de conflitos envolvendo patrões e seringueiros no noroeste brasileiro durante a década de 1980. A grande novidade criada pelo movimento dos seringueiros, que começou a ser delineada em 1986, mas que se concretizou apenas em 1991 com a criação da Reserva Extrativista do Alto Juruá (Acre), é que eles não lutavam somente por uma terra onde eles pudessem morar e trabalhar, eles se propunham a “responsabilizar-se pela gestão e pelo controle dos recursos naturais nos ambientes em que viviam como condição para protegê-los” (Carneiro da Cunha, 2009b: 285-286). Conforme pontua Manuela Carneiro da Cunha (*Ibid.*), o “fato novo [representado pelas RESEXs] era o papel atribuído às comunidades locais”, e a ideia de que “as pessoas mais qualificadas para fazer a conservação de um território são as pessoas em que nela vivem sustentavelmente”. Esta passa a ser a principal bandeira da UMJ, que de modo semelhante aos seringueiros vai optar por uma proposta política pioneira que concilia a luta por terra com interesses ecológicos. Se o problema do Estado era viabilizar a conservação dos importantes remanescentes de Mata Atlântica localizados na Juréia, os moradores propõem que isso seja feito por eles próprios, “os caiçaras”, que tão bem conhecem a Juréia.

Pleitear a criação de uma reserva extrativista coloca os moradores diante da necessidade de ter que demonstrar a vocação conservacionista da sua comunidade. Como se considera que apenas os grupos com “estilos de vida tradicionais” desenvolvem um modo de vida compatível com a conservação ambiental, significa também que é preciso invocar a tradicionalidade da sua comunidade. Para dar conta disso, a ideia de caiçara (assim como a de “cultura caiçara” e a de “fandango caiçara”) vai ser muito adequada, porque ela remete justamente a este sujeito que gostaria e se comprometeria a viver em uma reserva extrativista: o sujeito ligado a natureza, que possui técnicas ambientais tradicionais, que vive isolado, em pequenas comunidades. Segundo os membros da AJJ, caiçara não era um termo utilizado na Juréia, mas era a forma como as pessoas de fora os denominavam, como os turistas, os ambientalistas, os

pesquisadores e outras pessoas que viviam nas cidades. Quando os moradores adotam o termo eles dão mais verossimilhança a um termo que já era utilizado em outros contextos fazendo alusão a este sujeito típico do litoral, que depende dos recursos naturais para viver, então, se eles já eram vistos dessa maneira, agora eles propõem *ser* dessa maneira, com todas as implicações possíveis.

A identificação com a ideia de caiçara e a decisão de se fazer representar por meio desta idéia foi concomitante ao amadurecimento da escolha de alguns moradores da Juréia por lutar pela proposta de reserva extrativista. A criação da estação ecológica despertou diferentes reações nos moradores, sendo que apenas uma parte desses, formada em grande parte por pessoas de uma mesma família, preferiu escolher esse caminho, que inclui o comprometimento com práticas conservacionistas, o realce de certos traços culturais, além da adoção de formas coletivizadas de organização (associações representativas, lideranças locais, assembleias, trabalhar em terras de uso comum, etc.). Aparentemente, então, a reserva extrativista é uma escolha, da mesma maneira que é uma escolha adotar a identidade de caiçara.

Ao mesmo tempo, a reserva extrativista, assim como a identificação com a ideia de caiçara, só se tornou uma opção no decorrer dos conflitos com o Estado, ela não existia previamente, portanto, foi uma opção que os moradores tomaram, mas que eles de modo bastante contingente também ajudaram a construir. Evidentemente, também estão envolvidos nessa construção os técnicos da SMA-SP, os ambientalistas do Pró-Juréia, os socioambientalistas do IAMA, a própria legislação ambiental, etc. Inclusive, à primeira vista, a ideia de “comunidade tradicional”, que está subentendida na proposta de reserva extrativista, parece refletir mais a imaginação dos ambientalistas e como eles entendem as ideias de “cultura”, de “tradição” e de “conservação ambiental”, do que a imaginação dos moradores, que paradoxalmente terão que encarnar estes valores. O mais importante, contudo, é notar que: em consequência do conflito com a estação ecológica, um conjunto de novas *criações sociais* – “feitas simultaneamente de imaginação sociológica, criações jurídicas, vontade política e desejos” (Arruti, 1997: 7) – tais como “populações tradicionais”, “cultura caiçara”, “reserva extrativista caiçara”, está adquirindo comensurabilidade. Nenhum desses entes tinha existência antes do conflito com a estação ecológica

ter se instaurado, ao contrário, é através dos conflitos que essas coisas emergem.

O mesmo ocorreu com o “fandango caiçara”, que só passou a ser reivindicado como um artefato cultural de propriedade dos “caiçaras” a partir desses processos um tanto quanto contingentes. Ao mesmo tempo, é importante notar que essas *criações sociais* não parecem como tendo sido criadas, elas emergem apagando o seu processo de constituição. Apesar de elas emergirem apenas neste momento, tudo se passa como se elas sempre “estivessem lá”. Quando estes moradores adotam a identidade de caiçara e passam a se ver como pertencendo a uma “comunidade tradicional”, eles realinham retrospectivamente todo o passado deles, ou seja, tudo se passa como se eles sempre (no passado também) tivessem sido uma “comunidade tradicional”, ainda que essa noção tenha emergido há poucos anos. Mesmo que a ideia de “comunidade tradicional” seja um produto resultante deste novo contexto, no qual as populações indígenas e demais populações tradicionais são vistas como responsáveis pela conservação da biodiversidade, não se entende isso como uma novidade, como algo que emergiu (historicamente), mas, como algo que sempre existiu e que o Estado deveria reconhecer, admitir e dar legitimidade. É interessante observar que o Estado é tomado como um ator neutro, que apenas reconhece, dá legitimidade e torna as decisões oficiais, sendo que ele é um dos principais agentes da produção dessas *criações sociais*. Portanto, trata-se de notar que: “(1) rights are both enabling and constraining, (2) rights are productive (of subjectivities, of social relations, and even of the very identities and cultures they claim merely to recognize), and (3) their pursuit and achievement entails unintended consequences” (Cowan, 2006: 9).

É em cima da linguagem fornecida pelos conflitos ambientais que se elaboram as narrativas de pertencimento cultural dos moradores da Juréia. Estas construções, que envolvem narrativas do passado e de pertencimento cultural, estão ligadas a uma dimensão política das dinâmicas sociais nas quais estes moradores estão inseridos, logo, elas não pré-existem aos conflitos. Contudo, mais do que narrar e enunciar a sua cultura politicamente, é preciso principalmente viver nesta cultura, assim, ao mesmo tempo que a “cultura caiçara” resulta de uma certa configuração política, ela não fica limitada a ela, a construção de narrativas de pertencimento cultural nunca é apenas política, ela

envolve a construção de sujeitos, então, ao mesmo tempo que se faz política, é preciso fazer a “cultura caiçara” e constituir os sujeitos que habitam essa cultura. Trata-se sempre, então, de um único e mesmo processo, que explicitam aquilo que Sahlins (1997: 131) denominou “gemelaridade funcional” entre cultura e política. O mais importante a ser notado é que a emergência de movimentos identitários, como este observado na Juréia, são “sempre instauradores de novos quadros de socialização e de expressão dos sujeitos” (Agier, 2001:10). A ideia segundo a qual as “populações tradicionais” são responsáveis pela conservação ambiental é central justamente por isso, porque ela configura para estes atores novas possibilidades de expressão e de relacionamento.

A proposta de transformar a Estação Ecológica em Reserva Extrativista esteve próxima de ocorrer, mas foi barrada por uma decisão judicial em 2009 (Cf.: Andriolli *et al.*, 2013), quando a luta pela permanência na Juréia completou 20 anos. A maioria das pessoas que participa da UMJ, incluindo as suas principais lideranças, já não mora mais na área onde foi delimitada a estação ecológica. Além das perseguições políticas e de todo tipo de intimidação sofrida por esses moradores, foram fechadas as antigas escolas da Juréia e não existe lá qualquer tipo de emprego para eles, a não ser para alguns que se tornaram guardas da estação ecológica. Por isso, permaneceram lá principalmente os idosos, que recebem aposentadoria, além das pessoas que moram em porções da estação ecológica que ficam próximas de pequenos aglomerados urbanos, de onde é possível ir e voltar facilmente. Aqueles que deixaram a Juréia se estabeleceram em bairros adjacentes a estação ecológica, como a Barra do Ribeira, no município de Iguape (SP), onde está localizada a sede da AJJ.

Logo no início da década de 1990, os gestores da estação ecológica tomaram algumas atitudes que contribuíram para o afastamento de uma parte dos moradores da luta política. A primeira delas foi a permissão para que algumas famílias pudessem retomar as suas roças. A outra foi a contratação de vários moradores para atuar como guarda parque, permitindo que esses moradores tivessem condições para se manter na estação mesmo sem poder utilizar a terra. Ao resolver a situação desses moradores, sem dúvida uma minoria, o Estado ajudava a arrefecer a luta política na Juréia, dando por encerrada a sua tarefa de implantar a unidade de conservação. Ao mesmo tempo, vendo que a luta política perdia força e que o Estado não sinalizava com

a possibilidade de mudanças mais profundas, em 1993, Dauro do Prado, principal liderança política da Juréia, toma a iniciativa de fundar a Associação dos Jovens da Juréia (AJJ), uma instituição que pretendia fortalecer a luta pela Juréia e pelas “comunidades tradicionais caiçaras”, mas que tinha um viés diferente das associações de moradores já existentes, que serviam apenas para atuar localmente e sobretudo em questões políticas.

Relembrando o início da AJJ, Dauro me contou o que ele imaginava naquela ocasião: “é bom que a gente se organize, monte uma associação, até pra falar da luta política, *mas pra falar da questão cultural também, da cultura, do fandango*”. Na fala de Dauro chama a atenção a forma articulada com a qual as ideias de “cultura” e “política” aparecem: “desde 1993 a gente já começou com este intuito, tanto da divulgação da cultura caiçara, da questão da formação política, do trabalho de geração de renda, que é trabalhar com artesanato, confecção de instrumentos musicais”.

Nota-se, então, como a “luta política” tradicional que já vinha sendo praticada durante anos através da UMJ é ampliada com a criação da AJJ para a “questão cultural”. O que ocorre é que, em decorrência dos conflitos ambientais, a “questão cultural” vai parar no centro da “luta política”. Ao invés de enfraquecer a cultura das comunidades caiçaras, os conflitos ambientais acabam promovendo um interesse ainda maior pela “cultura”.

Ainda que a AJJ se caracterize basicamente pelo engajamento político, as suas atividades são voltadas essencialmente para questões envolvendo a “cultura”, além do grupo de fandango, a associação promove oficinas para construção de violas e rabecas e comercializa “artesanato caiçara” produzido semanalmente por eles. Evidentemente, estas atividades culturais são também políticas, é através do “artesanato caiçara” e do grupo de fandango, por exemplo, que eles se marcam como diferentes, evidenciando seus “saberes” e as particularidades da sua cultura, questões decisivas para recategorizar uma “estação ecológica” em uma “reserva extrativista caiçara”. Mas, mais do que isso, a passagem realizada pelos membros da AJJ, de uma política mais convencional para uma política da cultura, aponta para o fato de que não se trata apenas de ter que defender politicamente a “cultura caiçara”, isso já era feito através da UMJ, no fundo, mesmo, é preciso ter que viver *na* “cultura caiçara”, daí a importância de dançar e tocar fandango. Habitar a “cultura caiçara” significa ter

que produzir sujeitos caiçaras, processo no qual o fandango, assim como o “artesanato caiçara”, tem um papel importante. O grupo de fandango e o “artesanato caiçara” também são, então, formas de se tornar caiçara, de produzir imagens e narrativas do pertencimento cultural.



Figura 7: Grupo de Fandango da Associação dos Jovens da Juréia, 2005.
Fonte: Museu Vivo do Fandango.

Ao mesmo tempo, um dos objetivos básicos da criação da AJJ é mostrar para um número maior de pessoas o que estava acontecendo na Juréia, é para isso também que as atividades culturais como o fandango são importantes. Segundo Dauro, uma das primeiras ações da AJJ

foi apresentação do fandango fora daqui. Apresentamos em Iguape, em Campinas e em outros lugares, pra mostrar que a gente estava vivo e que tinha uma cultura, e falar da Jureia e o que estava acontecendo nessas comunidades, mostrar, divulgar. Nesses espaços nos pegava o microfone e pedia, falava, a gente sempre foi divulgando.

Conforme Dauro relata, as apresentações de fandango em outros municípios servem tanto para mostrar que eles “tinham uma cultura”, como para “divulgar” “o que estava acontecendo nessas comunidades”. Ao mesmo tempo que a criação da AJJ denota um maior investimento na “questão cultural”, ela

representa uma guinada na luta política dos moradores da Juréia no sentido de obter “parceiros” na defesa dos seus direitos, daí a importância de “divulgar” a “cultura caiçara” e a “situação dessas comunidades”.

Segundo Dauro, os primeiros (de muitos) parceiros da AJJ, ainda nos anos de 1990, foram duas ONGs, a PROTER (Programa da Terra Assessoria, Pesquisa e Educação Popular no Meio Rural) e a REBRAF (Rede Brasileira Agroflorestal), que os auxiliaram na escrita de dois projetos e na obtenção de financiamento através de uma instituição da Alemanha. Os dois projetos pretendiam estimular formas alternativas de geração de renda para a comunidade, sendo que um deles enfocava a produção de artesanato e o outro a construção de apiários que seriam instalados na Juréia. Com o projeto voltado para o artesanato eles conseguiram diversas máquinas e instrumentos de carpintaria, que após diversos cursos e oficinas começaram a ser utilizados na construção de caixas de abelha, na produção de “artesanato caiçara” e na construção de instrumentos musicais do fandango. O outro projeto foi mais difícil de implementar porque o órgão estadual responsável pela estação ecológica proibiu a criação de abelhas dentro da unidade de conservação.

Trago esses exemplos para ilustrar a nova configuração da luta política na Juréia, quando líderes políticos tornam-se gestores de “projetos” e a luta política passa a ser feita com “parceiros”, que procuram fortalecer a situação dessas comunidades basicamente através de “projetos” culturais e de geração de renda. Hoje, não apenas na Juréia, mas também em Cananéia (SP), Paranaguá (PR) e Guaraqueçaba (PR), praticamente todas as ações envolvendo o fandango se dão através de “projetos” como esses, promovidos por associações que envolvem lideranças das comunidades caiçaras e os mais diversos tipos de “parceiros”. O projeto mais importante deste tipo, o projeto Museu Vivo do Fandango, será objeto do nosso próximo capítulo, quando desenvolveremos melhor estas questões. Contudo, desde aqui é importante notar que deste momento em diante, estes projetos, que envolvem desde a construção de apiários e “artesanato caiçara”, até o registro do fandango em discos, livros e documentários, adquirem centralidade e importância crescente entre os fandangueiros e as “populações tradicionais caiçaras”. Os projetos permitem a extensão do raio de ação das associações locais e dos fandangueiros que participam destes projetos: eles oportunizam o

estabelecimento de aliança com os mais variados tipos de atores, fazendo com que as reivindicações destes grupos cheguem mais longe, utilizando canais propiciados por estes projetos, que criam novos espaços para eles possam afirmar e mostrar para mais pessoas a sua diferença cultural.

O mais interessante neste caso da AJJ, onde o projeto tinha como meta desenvolver “artesanato caiçara”, é notar, conforme observou Dominique Gallois (2005; 2011; 2012) para o caso dos wajãpi, como se configuram “novos sujeitos, *através do incentivo à produção de objetos culturais*, seja sob a alegação do resgate ou da geração de renda”. Segundo Gallois (2005; 2011; 2012), a emergência de noções como “a cultura wajãpi”, “os wajãpi” e “o território wajãpi”, que anteriormente eram absolutamente estranhas para este coletivo indígena, foi propiciada pelo incentivo à produção de *coisas wajãpi* (que os identificassem como um grupo culturalmente específico) para venda e para exposição em museus, feitos por projetos para estimular a geração de renda ou o resgate cultural.

O fandango e a “cultura caiçara” já foram objeto de diferentes exposições museológicas, nas quais alguns fandangueiros foram pagos para reproduzir e produzir a sua “cultura” em forma de objetos para exposição. O fandangueiro Aorélio Domingues, da Ilha dos Valadares, por exemplo, construiu uma “casa caiçara” para ser exposta no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade Federal do Paraná, localizado em Paranaguá. Seu colega, Poro de Jesus, que coordena junto com ele a Associação de Cultura Popular Mandicuéra, em Paranaguá, produziu inúmeras miniaturas de rabecas, violas e tamancos, que são utilizados por este museu nas suas atividades de “educação patrimonial”⁹². De modo semelhante, em outra ocasião, alguns moradores da

⁹² A exposição “No ritmo do Fandango”, promovida pelo MAE, bateu o recorde de visitação deste museu desde a sua inauguração em 1963. A antiga presidente do MAE, a antropóloga Ana Luisa Fayet Sallas, escreveu um instigante artigo comparando duas exposições permanentes do MAE: a primeira, organizada em 1962, por José Loureiro Fernandes, “Roteiro Evolutivo das Técnicas”, e a segunda, de 1995, “O Saber e o Fazer do Homem do Litoral do Paraná”. Sallas observa que a primeira exposição “foi orientada por uma visão que articula as expressões particulares do Estado [do Paraná] com o ‘Nacional’”. Esta exposição estava centrada nas técnicas, “seguindo uma linha do tempo partindo das técnicas pré-históricas do lascamento lítico, focalizando a sua existência e sobrevivência e a existência de outras técnicas nas comunidades indígenas brasileiras, para chegar até a tecnologia popular da era pré-industrial” (Sallas, 2009: 244). Segundo a autora, neste caso, “o folclórico” e o “popular” figuravam como representantes da era pré-industrial, muitos destes materiais haviam sido coletados no litoral do Paraná, mas não havia uma ênfase regionalista, elas estavam ali apenas ilustrando as “técnicas populares”, ao lado, por

Juréia foram contratados pelos SESC-SP para produzir uma “canoa caiçara” e uma “casa de farinha caiçara”, para serem expostas em uma das unidades do SESC-SP. Tanto a AJJ como a Associação de Cultura Popular Mandicuéra, também mantiveram durante certo tempo pequenas lojas para venda de coisas caiçaras (artesanatos, *souvenir*, instrumentos musicais, bebidas típicas, etc.) em Iguape (SP) e em Paranaguá (PR). Estes casos também ilustram como a construção da “cultura caiçara” não se dá privilegiadamente por meios políticos, mas também por meio de coisas bastante concretas, como objetos culturais para serem expostos em museus e para serem vendidos em lojas e associações locais. O fato dos membros da AJJ produzirem um artesanato considerado “caiçara” é representativo de como está em curso, simultaneamente, a produção de sujeitos caiçaras, possuidores de uma “cultura caiçara” materialmente representada por estas coisas caiçaras. Entende-se que sendo “os caiçaras” um grupo culturalmente específico, eles devem possuir “música caiçara”, “artesanato caiçara”, “culinária caiçara”, “festas caiçaras”, “linguajares caiçaras”, “lendas caiçaras”, etc.⁹³

Em grande medida, é a este projeto de produção (criação) de objetos culturais reconhecíveis como caiçaras que a AJJ se dedica desde a sua fundação. É o que se depreende da fala de Dauro citada anteriormente: “desde 1993 a gente já começou com este intuito, tanto da divulgação da cultura caiçara, da questão da formação política, do trabalho de geração de renda, que é trabalhar com artesanato, confecção de instrumentos musicais”. Além de gerar renda, se está materialmente gerando a própria “cultura caiçara”, a diferença cultural é objetificada e convertida em coisas caiçaras, como o fandango e o artesanato, por exemplo, que não deixam de ser formas de produzir e ilustrar a

exemplo, de peças de Mestre Vitalino. Na segunda exposição, Sallas observa uma importante virada (Ibid.: 249): “verifica-se ainda um domínio maior da história regional e de um enfoque na cultural local, no caso a dos caiçaras e pescadores do litoral paranaense, também desligados de um sentido de inserção em um projeto de nação”. Nesta exposição, de 1995, o fandango, junto com a casa de farinha e os instrumentos utilizados pelos pescadores do litoral, já aparece como específico da “cultura popular” local. Este artigo demonstra por outros caminhos processo semelhante ao destacado por nós, especialmente no primeiro capítulo: a crescente valorização da “cultura caiçara”, que é feita resignificando elementos que anteriormente estavam associados à “cultura paranaense”.

⁹³ O exemplo mais concreto disso pode ser conferindo nos cinco volumes da Enciclopédia Caiçara, organizada por Antônio Carlos Diegues (2004; 2005).

alteridade caiçara. A transformação da cultura sempre processual e relacional em “cultura” objetificada, materializada em produtos caiçaras, é sem dúvida uma estratégia⁹⁴. A noção de cultura defendida pelos “povos tradicionais” se converte em algo corpóreo e fixo apenas porque a materialidade destes produtos caiçaras informa concretamente como eles detêm “cultura”, é a noção de propriedade que dá validade jurídica para os seus argumentos (Cf.: Carneiro da Cunha, 2009a).

No caso da AJJ, essa busca por coisas caiçaras está ligada aos conflitos socioambientais, que acabaram se desdobrando em um grande interesse pela “cultura caiçara”, que de um momento em diante passa a ser uma espécie de saída para os moradores da Juréia conseguirem se manter na luta pelos seus territórios. A criação de um grupo de fandango pela AJJ, o primeiro do estado de São Paulo, sinaliza justamente para este processo de busca pela tradição, que sempre esteve ali, mas que agora é preciso ser assumida de um modo novo. De um momento em diante, de diferentes maneiras as “comunidades tradicionais caiçaras” passam a se apropriar do fandango e construí-lo como um dos seus mais importantes diacríticos.

Uma fala de Eber, da AJJ, resume bem essa busca pelo fandango e a importância de incorporá-lo na rotina da comunidade e de vivenciá-lo (naturalmente) como algo cultural:

[...] O grupo sentiu a necessidade de ter fandango porque era o meio de vida deles, e aí fizeram o grupo. E hoje a gente faz fandango mesmo, no carnaval, faz fandango de Páscoa, o que a gente estimula o pessoal a fazer é fazer fandango dentro da comunidade [na Juréia], porque você cria o vínculo com a comunidade e o pessoal vê: “esses têm vínculo com a comunidade”. Como que não pode ficar dentro da comunidade [da Estação Ecológica] se eles têm o vínculo lá, como que não vai fazer fandango, como que não vai fazer a roça, entendeu?

Este projeto de investimento na tradição, aquilo que Arruti (1997: 19) chamou de “maximização da alteridade”, está frequentemente associado à descoberta da existência de “direitos”. Este é o caso, segundo o autor, dos índios

⁹⁴ Outro ponto que precisa ser levado em consideração é que estes vários projetos de geração de renda, realizados simultaneamente por diferentes associações, são sobretudo um trabalho: exige a realização de diversas tarefas que tomam tempo e ocupam as pessoas, empregam elas em certas rotinas, que estão sempre ligadas à projetos de defesa da tradição e de afirmação da identidade. Em certo sentido, então, algumas lideranças tornam-se profissionais da identidade. O fandanguero Aorélio Domingues, por exemplo, me falou uma vez, “eu dediquei toda a minha vida para a cultura popular”. Por isso, não há como tratar estes fenômenos como processos meramente políticos, são processos que envolvem integralmente toda a vida de uma pessoa.

“misturados” do Nordeste e das comunidades “remanescentes” de quilombos. O autor alerta que estes não são projetos de “resgate” de etnias e tradições, mas de criação de novos sujeitos, ainda que a mobilização de elementos do passado seja fundamental neste processo. Segundo o autor, a ideia de criação deve nos remeter a inventividade inerente às definições de cultura e sociedade, afastando, assim, qualquer possibilidade de entendê-la como artificialidade, falsidade ou manipulação (Ibid.). Estas criações ocorrem dentro de certos limites, ainda que a sua base seja a inventividade, elas precisam ancorar-se em alguma substância, em sinais externos, em elementos identitários reconhecíveis. Por isso, “é apenas aparentemente paradoxal reconhecer que identidades legítimas foram inventadas um dia, ou que tradições, memórias e identidades inventadas são legítimas” (Ibid.: 29).

Estas reivindicações relacionadas a aquisição de direitos precisam ser formuladas de uma tal maneira que elas se adequem ao modo como são percebidas e imaginadas pelo direito. Segundo Arruti (Ibid.), no caso dos “quilombolas”, por exemplo, eles precisam representar (no sentido político e teatral) o que se supõe ter sido o objetivo heroico dos quilombos, ícones da luta negra. No caso do fandango, a sua patrimonialização depende, segundo a legislação, de considerá-lo uma “referência cultural”, isto é: “referência são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidades, são o que popularmente se chama de ‘raiz’ de uma cultura” (MinC/Iphan, 2000: 29). O selo da patrimonialização envolve, portanto, a identificação do fandango como “raiz” da “identidade caiçara”. Basicamente, isso significar ter de demonstrar como o fandango é algo diferente da “arte”, como ele se enraíza no cotidiano da “comunidade” e tem uma função (no sentido dos funcionalistas e dos românticos alemães) diferente da arte ocidental. No caso das “populações tradicionais caiçaras” elas precisam principalmente demonstrar ter uma certa vocação conservacionista. Em todos os casos, os fandangueiros e os caiçaras precisam se responsabilizar e “entrar na pele do personagem social que deles se espera e que eles esperam de si próprios” (Bourdieu *apud* Arruti, 1997: 30).

Após a emergência dos conflitos ambientais o fandango é adotado pelas comunidades caiçaras tanto neste processo de produção de sujeitos caiçaras, quando ele é incorporado ao dia a dia, à rotina das pessoas, que voltam a dançar

e tocar fandango, formam novos grupos, fazem apresentações, constroem instrumentos musicais, como ele também é adotado como um grande bandeira da luta política caiçara.

A criação do grupo de fandango da AJJ em meados da década de 1990 está relacionada à criação de um novo espaço para o fandango, quando ele passa a representar a “cultura” das populações caiçaras perdida com a criação das unidades de conservação. Por vários motivos, o fandango se transforma na metáfora ideal para os movimentos sociais caiçaras mostrarem que junto com o seu “território” eles estão perdendo a sua “cultura”. Neste sentido, o que a luta política caiçara vai procurar mostrar (discursivamente, simbolicamente, pragmaticamente) é que o fandango, assim como ocorre com os caiçaras, é vítima das proibições ambientais. O fandango é basicamente um baile rural realizado após os mutirões de colheita, além disso, todos os instrumentos musicais, inclusive o tamanco, são confeccionados artesanalmente com madeiras extraídas da floresta. Mas como, então, construir os instrumentos e realizar os mutirões se tudo isso (a agricultura e o extrativismo) agora é proibido? O fandango, portanto, é bom para pensar, ele ilustra e facilmente resume a condição dos caiçaras após a criação das unidades de conservação⁹⁵.

Pude visualizar este processo diversas vezes em campo. Um momento ilustrativo foi uma audiência pública realizada em dezembro de 2013 em Guaraqueçaba (PR), na Ilha do Superagüi, convocada pelo MOPEAR (Movimento dos Pescadores Artesanais do Paraná)⁹⁶. Estavam presentes diversas autoridades, políticos de diferentes esferas, representantes do ICMBIO, do Ministério Público Estadual e Federal, representantes de diversas ONGs, professores universitários, além de outras “comunidades tradicionais” aliadas dos pescadores, como os faxinalenses. A reunião havia sido convocada pelos pescadores de Superagüi que estavam contestando os estudos feitos para subsidiar a elaboração do Plano de Manejo do Parque Nacional do Superagüi,

⁹⁵ Ao mesmo tempo, associar a decadência do fandango com as proibições ambientais ajuda a angariar novos “parceiros” na luta em prol das comunidades caiçaras. Conforme veremos no próximo capítulo, a escolha do epíteto “caiçara” para qualificar a manifestação cultural objeto da patrimonialização pelo IPHAN foi negociada justamente para auxiliar e reforçar a luta dessas comunidades com os órgãos ambientais.

⁹⁶ Para uma descrição detalhada dessa reunião e também dos conflitos socioambientais vividos no Parque Nacional do Superagüi e sobre como as categorias “caiçara” e “pescador artesanal” são acionadas neste contexto, conferir: COELHO, 2014.

documento que estabelece as normas que irão presidir o uso da área e o manejo dos recursos naturais. Conforme os moradores argumentavam, o estudo havia sido realizado sem a participação da comunidade, um problema seríssimo, já que é esse estudo que define a situação e as possibilidades de cada morador dentro da unidade de conservação. Antes de iniciar a reunião, os integrantes do MOPEAR encenaram uma peça de teatro mostrando aos presentes qual era “a realidade do pescador”. A peça desenvolveu-se em alguns atos, que representavam suas vidas antes e depois das restrições ambientais. O antes foi encenado em clima de alegria, enfatizando a união entre compadres e comadres, a vida simples, calma, sem dificuldades econômicas e próxima da natureza. Para a construção dessa imagem eles ressaltaram três elementos: o mutirão, o fandango e a pesca feita com o cerco⁹⁷, tudo aquilo que “o meio ambiente” havia destruído. Boa parte dos moradores presentes chorou durante a apresentação, como se reconhecessem na encenação exatamente a situação na qual viviam.

Os pescadores de Superagüi procuraram mostrar que o fim do fandango é o fim da “cultura” e do “modo de vida” deles, que está ligado diretamente ao fim dos seus “territórios”. O fandango é tão eloquente em demonstrar esse estado de coisas, que ele não apenas será utilizado para denunciar e criticar as políticas ambientais, assim como ocorreu nessa reunião, como ele passa a ser praticado mais intensamente nestas comunidades para tentar demonstrar que se está mais próximo do seu renascimento do que do seu fim. Se a prática do fandango é sufocada e inviabilizada pelas restrições ambientais, retomar a sua prática (através da criação de novos grupos, da promoção de bailes e da construção de instrumentos musicais, por exemplo) passa a ser uma importante maneira de lutar pela permanência em seus territórios e de ter respeitado os seus direitos. O fandango, então, adquire grande centralidade, ele se torna um

⁹⁷ O cerco é uma armadilha para captura de peixes que foi objeto de três artigos de Gioconda Mussolini. Ela é utilizada apenas nesta região do Brasil e se diferencia de outras por ser “ambientalmente responsável”, pois armazena os peixes vivos, possibilitando que o pescador retire do cerco apenas os peixes de maior valor comercial ou de maior tamanho, liberando vivos e sem ferimentos aquelas espécies protegidas pelo defeso e, também, os exemplares pequenos, de baixo valor comercial. Hoje, a utilização desta armadilha é liberada por uma portaria do IBAMA apenas na região de Iguape e Cananéia, no litoral paulista. Junto com o fandango, o cerco é um dos principais elementos utilizados na construção da imagem das “populações caiçaras” como “tradicionais”, “conservacionistas” e culturalmente específicas.

meio de representar e afirmar tanto aquilo que se está perdendo como aquilo que se está retomando.

A idéia de que o fandango é uma prática rara, que está acabando, é um diagnóstico compartilhado mais ou menos por todos, sejam os folcloristas ou os próprios fandangueiros. Agora, no entanto, aquilo que parecia como um efeito difuso da modernidade, que Inami Custódio Pinto, por exemplo, atribuía à guerra e as igrejas evangélicas, passa a ser atribuído à política ambiental, que é elevada ao posto de grande antagonista das populações tradicionais⁹⁸. Não apenas nesse dia em Superagüi, mas em boa parte das conversas que tive com fandangueiros de diferentes lugares, o fandango remetia estes interlocutores imediatamente ao tempo dos sítios, um tempo de tranquilidade, de autonomia, de fraternidade, quando eles não conviviam com as restrições ambientais⁹⁹. Conforme pude observar, o fandango é uma peça fundamental na construção desse tipo de narrativa, que marca o passado como um tempo em que eles eram esquecidos, mas viviam com tranquilidade, e o presente, quando eles são lembrados e chamados a conversar com o Estado, mas no qual não é possível viver com a liberdade de antigamente. Neste mesmo sentido, ouvi diversas vezes que hoje o fandango “tá famoso”, mas que “fandango bom mesmo era antigamente”. O fandango, então, é bom para pensar, em torno dele se constroem narrativas sobre o que é bom ou ruim, sobre o presente e o passado,

⁹⁸ Neste sentido, é interessante perceber como em meio a estes processos as populações tradicionais caiçaras estão promovendo uma reescrita da história do fandango. Ao emprestarem novos significados a ele, estes grupos narram a história do fandango de um novo modo, diferente, por exemplo, da maneira como ela é narrada pelos folcloristas. Isso ocorre, basicamente, com esta construção do fandango como algo que sintetiza o “modo de vida” dos sítios. Ao utilizarem o fandango para narrar a história das “populações tradicionais”, evidenciando como os conflitos ambientais estão acabando com os mutirões e os fandangos tão comuns no passado, eles simultaneamente alteram a história do próprio fandango e do que ele significa. Os caiçaras estão dizendo como era feito o verdadeiro fandango, o fandango do passado, destruído pelas proibições ambientais, portanto, eles entram no seara dos folcloristas, dizendo da perspectiva deles como era a tradição. Um deslocamento em relação a perspectiva folclorista é esta ênfase na questão ecológica. Como as populações tradicionais estão lutando para construir uma identidade pública conservacionista e o fandango é uma das formas privilegiadas de fazer isso e de protestar contra o fim das roças e do extrativismo, as populações tradicionais dão um tom ecológico ao fandango, absolutamente ausente na perspectiva folclorista, que associava o fandango ao passado e à tradição através de outros recursos discursivos. Esta nova forma de falar do fandango é muito evidente na fala de Dauro, que remete aos mutirões, aos conhecimentos do caiçara sobre a floresta, sobre as fases da lua, etc., algo muito diferente do que aparece no texto dos folcloristas.

⁹⁹ Para uma reflexão sobre a relação entre fandango e sítios conferir: MARTINS, 2006.

sobre o que é certo e o que é errado, sobre o que se quer viver e o que não se quer.

Ao mesmo tempo em que o fandango parece uma abstração usada para imaginar e representar o mundo, ele serve também para agir no mundo. Este foi o tom da fala de Dauro na reunião do conselho consultivo do IPHAN, quando o fandango recebeu o título de patrimônio cultural brasileiro:

Esse Registro é de grande valia, de grande valia mesmo para as comunidades caiçaras. É mais um instrumento de luta para permanência desses povos em seus territórios. Porque essa população se não tiver esse território ele não faz agricultura, então ele tem que ter esse território garantido para dar continuidade na questão do fandango, da música, da dança, na questão culinária. Não só é importante para a população caiçara, mas também para a população brasileira porque essa cultura é parte da cultura brasileira. [...] Obrigado a todos vocês que deram esse presente muito valioso, mais um instrumento de luta, de garantir essas comunidades no nosso território.

Conforme podemos notar, o fandango dá para as populações tradicionais novas estratégias de luta, ele fortalece e reformula expectativas anteriores e fundamenta novas possibilidades de ação. Além de um “instrumento de luta”, para outro membro da AJJ o fandango é bom “para lembrar” da Juréia, para “criar o vínculo com a “comunidade”:

[O grupo de fandango] começou assim, eu não participei desse começo, mas começou bem no início da Associação, foi lá em 1993, *com a necessidade de manter a cultura caiçara. Falamos: “vamos manter, vamos fazer um negócio pra gente pelo menos lembrar todo dia, do que a gente fazia lá [na Juréia]”*. Daí criamos o grupo de fandango. [...] *E hoje a gente faz fandango mesmo, no carnaval, faz fandango de Páscoa, o que a gente estimula o pessoal a fazer é fazer fandango dentro da comunidade [na Juréia], porque você cria o vínculo com a comunidade e o pessoal vê: “esses têm vínculo com a comunidade”*.

O fandango é um dos meios que a gente têm pra lutar para o que a gente quer (...) levar essas pessoas que querem voltar pra onde vieram, pra onde era seu modo de vida, de trazer essas pessoas para o ambiente delas (...). Queremos voltar lá pra dentro de novo! Se eu voltar lá eu vou me sentir em casa (Pedro da AJJ em entrevista a Rodrigues, 2013: 178).

Para estes dois membros da AJJ, o fandango não é apenas uma das formas que eles “têm pra lutar”, mas um dos meios que eles têm para “*levar essas pessoas que querem voltar pra onde vieram, pra onde era seu modo de*

vida". O fandango é usado tanto para falar daquilo que se perdeu e daquilo que se quer retomar, como ele é o próprio veículo da mudança, é através do fandango que se "cria vínculo com a comunidade", que se "luta", que se "lembra" de como era a vida na Juréia, que se retoma um "modo de vida", que se torna caíçara. Por isso, como Eber diz, "hoje a gente faz fandango mesmo"¹⁰⁰.

Para eles, o mais importante é fazer "na comunidade", como os "caíçaras" sempre fizeram, eles não se interessam tanto em fazer shows e apresentações como boa parte dos grupos de fandango. No caso deles, o que está em jogo sempre é a possibilidade de voltar para a Juréia, o fandango não interessa em si mesmo, ele sempre diz respeito a um "modo de vida", a uma forma de ser. Neste caso aqui, diferente de Paranaguá, o que torna o fandango autêntico não é conseguir apresentar quinze marcas de fandango batido, autêntico é fazer fandango na comunidade. Diferente de outros grupos, para a AJJ o viés artístico do fandango ou de expressão da "cultura popular" não interessa tanto. O grupo da AJJ não possui CD gravado, além de ser um dos poucos em que não há alguém considerado "mestre". O que os membros da AJJ salientam é que o fandango está ligado ao "modo de vida" das "comunidades caíçaras", então, não interessa praticar o fandango desvinculando-o dessas questões, para eles, o fandango está intrinsecamente ligado ao "território", lá é o seu lugar, nem tanto nos palcos, por exemplo.

Essa diferença de ênfase entre o grupo da AJJ e outros grupos, como os de Paranaguá, por exemplo, fica bastante clara quando observamos as diferentes propostas organizadas preliminarmente pelos fandangeiros em 2010, para que o IPHAN encaminhasse a "salvaguarda do fandango". As propostas da AJJ referiam-se basicamente aos conflitos ambientais. Eles pediam para seus "territórios tradicionais" serem legalizados, exigiam que eles pudessem fazer o manejo da *caxeta* – madeira proibida de corte e que é utilizada na confecção dos instrumentos musicais do fandango. Os outros grupos já sugeriram a construção de "casas do fandango", a realização de eventos regionais anuais sobre o fandango, a realização de parcerias com a secretaria

¹⁰⁰ "Falamos: "vamos manter, vamos fazer um negócio pra gente pelo menos lembrar todo dia, do que a gente fazia lá [na Juréia]". Daí criamos o grupo de fandango. [...] E hoje a gente faz fandango mesmo, no carnaval, faz fandango de Páscoa, o que a gente estimula o pessoal a fazer é fazer fandango dentro da comunidade [na Juréia], porque você cria o vínculo com a comunidade e o pessoal vê: "esses têm vínculo com a comunidade" (Éber do Prado, entrevista).

de educação para que o fandango fosse ensinado nas escolas, alguns grupos falaram sobre a necessidade de obter roupas para os dançarinos.

No próximo capítulo iremos mencionar alguns grupos de fandango que ao contrário do grupo da AJJ enfocam sobretudo os aspectos artísticos do fandango. No caso do grupo de fandango da Associação Mandicuéra, por exemplo, o fandango é tocado utilizando instrumentos musicais refinados e contando com a colaboração de músicos profissionais curitibanos ligados à Escola de Música e Belas Artes do Paraná, ao Conservatório de MPB de Curitiba e ao curso de Música da Universidade Federal do Paraná. Também há um grupo de fandango no qual os participantes não mantêm vínculos com artistas profissionais, mas que justamente por isso é considerado a expressão máxima do fandango raiz, o que atraiu a atenção do grupo de viola caipira “Viola Quebrada”, que gravou um CD duplo com estes fandanguieiros, além de ter realizado shows com eles em importantes casas de espetáculos, como o Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo¹⁰¹.

Esse não é o caso do grupo da AJJ, que apesar de ter sido o primeiro grupo de fandango formalizado no estado de São Paulo, está voltado sobretudo para as questões políticas envolvendo as populações caiçaras. Nenhum dos membros da AJJ com quem eu conversei demonstrou possuir pretensões artísticas. Para eles, parecia mais importante que as comunidades se fortalecessem, ganhassem voz e se unissem através do fandango para reivindicar os seus direitos. Em depoimento dado aos pesquisadores do projeto Museu Vivo do Fandango, Dauro dá um indício disso ao comentar uma ocasião em que a AJJ colaborou para que outros grupos de fandango fossem organizados em Cananéia (SP):

Na Ilha do Cardoso, o pessoal, quando soube que a gente tinha um grupo formado, por acaso, o Marcos Campolim [um dos líderes da ONG Rede Cananéia] queria que a gente desse uma força para o pessoal do Pereirinha [comunidade da Ilha do Cardoso, Cananéia], que estava lá, que também é caiçara (...) A gente foi, ficou lá dois dias dançando, a primeira vez. Depois ficamos mais três dias, uma outra vez, e assim deu mais um ânimo para que aquelas comunidades lá tocassem, continuassem o fandango (Pimentel *et al.*, 2006:183).

¹⁰¹ Para mais detalhes sobre este grupo e a sua circulação no circuito do *showbiz* conferir: CORRÊA, 2013.

O caso da AJJ permite identificarmos a materialização de um outro regime de circulação pelo qual o fandango orbita atualmente, que se delineou com a emergência das questões ambientais. Transformado em uma das principais bandeiras da luta política das “populações tradicionais caiçaras”¹⁰², o fandango passou a auxiliar a elaboração de narrativas de pertencimento cultural, através das quais os sujeitos e as organizações políticas caiçaras transmitem o desejo que eles têm de permanecer em seus “territórios”, mostrando o “modo de vida” com o qual eles estão dispostos a se comprometer. Conforme veremos no próximo capítulo, este processo foi acompanhado por uma multiplicação de grupos de fandango, o que deu ainda mais consistência às reivindicações destes grupos, ao passo que o próprio fandango foi ganhando mais força e adquiriu novas possibilidades. Conforme as comunidades vão se organizando politicamente para reivindicar os seus direitos, o fandango também vai se beneficiando disso: novos grupos são formados, mais pessoas promovem o fandango e defendem o seu “resgate”, e cada vez mais ele se distancia da ideia de “folclore” para se aproximar a ideia de “cultura”, o que dá a ele um novo estatuto e novas possibilidades.

Um dos efeitos mais notáveis deste novo contexto que começou a se delinear neste período é a possibilidade da inserção do fandango e dos fandanguinhos em dinâmicas sociais e políticas mais amplas, como é caso da patrimonialização. Sem essa conexão entre fandango e “cultura caiçara”, operada por um conjunto histórico de pessoas e ideias que vão desde os ambientalistas, os intelectuais (como Antonio Carlos Diegues), a legislação, até os movimentos sociais caiçaras, seria difícil conceber que o fandango renasceria em tantos lugares e pudesse ser futuramente objeto das políticas patrimoniais. Sem dúvida, é a conexão entre fandango e a ideia de cultura que está na base de todos esses desdobramentos¹⁰³.

¹⁰² Os moradores da Juréia foram os primeiros a reivindicar a identidade de caiçara. Hoje isto ocorre em outros lugares do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Paraná, dependendo muito da latência dos conflitos ambientais. Ainda que a ideia de “cultura caiçara” esteja ligada a este contexto de reivindicação de direitos territoriais, o termo “caiçara” é usado generalizadamente para falar de todos os habitantes do litoral fluminense, paulista e paranaense.

¹⁰³ É por entender essa associação entre fandango e cultura como uma construção histórica, que na introdução deste trabalho afirmamos que não iríamos tratar essa associação como um *a priori*, de natureza transcendental, considerando que o mais apropriado para uma perspectiva

Outro efeito dessa associação entre fandango e a ideia de cultura foi o desempoderamento do grupo de fandango curitibano “Meu Paraná”, que não consegue explorar com a mesma eficácia dos grupos de fandango do litoral que eles também produzem “cultura”. Associados a idéia de “folclore”, esse grupo acaba tendo o seu campo de possibilidades diminuído, fazendo com que eles tenham que se contentar com uma posição secundária. Conforme me contou Dona Mide, bastante decepcionada, antigos membros do grupo desligaram-se dele, alegando que gostariam de aprender e viver “o verdadeiro fandango”, tal qual é praticado no litoral paranaense, na Ilha dos Valadares¹⁰⁴. Ao conversar com esse antigo membro do grupo, ele me falou que ele começou a se aproximar dos mestres de Paranaguá porque ele viu que “ali era a cultura viva”. Conforme pude notar durante as entrevistas que realizei com ela, Dona Mide também tinha dificuldade de obter apoio e financiamento para o seu grupo, algo que contrastava muito com a realidade do litoral, onde os fandanguheiros participavam de dezenas de “projetos” e conseguiam obter com facilidade recursos para financiá-los. Enquanto Dona Mide batalhava para conseguir organizar uma casa do fandango em Curitiba, cujo primeiro projeto foi escrito em 1993, num curto intervalo de tempo foram criados cinco “pontos de cultura” no litoral dedicados ao “resgate do fandango”, algo que até hoje ela não conseguiu fazer.

Essa conexão entre fandango e cultura é o tema de nosso próximo capítulo, mas agora sob um outro viés. Até aqui, procuramos destacar a relação entre fandango e atores como os folcloristas e os “conflitos ambientais”, que

etnográfica é justamente tentar captar os processos através dos quais essas coisas adquirem comensurabilidade.

¹⁰⁴ Em entrevista com esse ex-membro do grupo Meu Paraná, ele se referiu a este episódio da seguinte maneira: “Chegando lá [na Ilha dos Valadares], eu lembro que eu conheci lá o Waldemar Cordeiro e o Brasília. Foi nessa ocasião que eu percebi, eu disse: “cara, tem alguma coisa aqui que não tem lá”. Eu não sei o que era, claro, hoje eu entendo, era a cultura viva e não uma coisa estática. Porque a gente usava umas partituras do Inami, então a gente estudava aquilo lendo, tentando ler, tentando pegar essas gravações e eu peguei muito carinho nisso e por isso eu entrei. Só que depois disso, depois desses três ou quatro anos com eles [Meu Paraná], eu já comecei a ir pra lá [Valadares] sempre, aí eu comecei a colecionar gravações e partituras por minha conta”. Este antigo membro do grupo Meu Paraná forma, junto com outros músicos profissionais como ele, um grupo de amantes do fandango, que sempre que podem passam fins de semana e feriados entre os fandanguheiros do litoral. Nestes casos, a aproximação com os fandanguheiros se dá por “questões musicais”, valoriza-se especialmente os “mestres”, com os quais eles procuram aprender toda a complexidade envolvida na estrutura musical do fandango. Este grupo de pessoas apresenta uma forma bastante específica de atuar junto aos fandanguheiros. Ela é parecida, mas se diferencia em muitos aspectos da atuação de antropólogos e agentes estatais, que já enfocam questões envolvendo “política”, “direitos”, “cultura”, “associativismo”, etc.

resultam em certas versões do fandango, o fandango visto como “folclore paranaense” e o fandango visto como “conhecimento tradicional caiçara”. No próximo capítulo buscaremos compreender a relação entre fandango e produtores culturais, quando uma parte dos fandanguheiros intensifica sua relação com as políticas públicas, com a academia e com o mercado cultural. Conforme veremos, foi em meio a estes processos desencadeados pela realização de “projetos” que os membros de diferentes núcleos populacionais dispersos em uma grande região começaram a se assumir como “fandanguheiros”, indicando a participação em um grupo (“os fandanguheiros”) que detêm e compartilha um conhecimento tradicional comum. Até este momento não havia uma articulação regional entre os fandanguheiros. Alguns fandanguheiros de diferentes lugares se conheciam, mas ainda existiam poucos grupos e que estavam basicamente vinculados a contextos estritamente locais.

Essa discussão remete a um contexto mais amplo, que estávamos deixando de mencionar até aqui, caracterizado por um novo entendimento sobre a idéia de cultura, quando ela passa a ser associada à diversidade cultural, à cidadania, à democracia e à direitos, associação que promoveu mais coisas do que apenas a reivindicação de identidades culturais, como ocorre na Juréia. Essa mudança na forma de entender a ideia de cultura, que remonta às iniciativas de organizações internacionais como a Unesco, se fez sentir no litoral paranaense e paulista através de “projetos” financiados por meio de editais de incentivo à cultura, que procuram “valorizar” e “fortalecer” à cultura de grupos desfavorecidos, como “os caiçaras”. Entende-se, a partir daí, que todos têm direito à cultura, de modo que as políticas culturais deveriam se “pluralizar” e contar com maior “participação popular”, como forma de subtrair o seu viés historicamente elitista, aristocrático e eurocêntrico, quando as ações culturais eram voltadas sobretudo para aquilo que se entendia como Alta Cultura e cultura erudita. Conforme veremos, essa transição implicou em inúmeras transformações na realidade do fandango, das quais a patrimonialização é apenas uma das expressões mais visíveis.

Capítulo 3: Fandango como patrimônio

Após um longo período sob os cuidados dos folcloristas, o fandango passaria a partir de meados da década de 1990 a ser objeto de uma série de projetos financiados por editais de incentivo à cultura, realizados em sua maioria por artistas e pesquisadores integrantes de grupos musicais ligados ao universo da chamada “cultura popular”. Ainda que estes projetos se assemelhem muito aquilo que faziam os folcloristas, já que eles também atuam combinando pesquisa e tentativas de valorização e proteção de manifestações populares, trata-se de um contexto inteiramente distinto¹⁰⁵. Este novo cenário, marcado pela realização de projetos e pela presença de ONGs e produtores culturais, começou a se delinear em meados da década de 1990, quando se consolidou o modelo atual de financiamento à cultura, baseado na lógica da isenção fiscal e na transferência da responsabilidade pela elaboração e execução de iniciativas culturais para a sociedade civil e para a iniciativa privada. Através da chamada “Lei Rouanet” o Estado se demite da sua responsabilidade de promover políticas culturais, preferindo favorecer através da renúncia fiscal a aproximação entre empresas e agentes da área cultural.

¹⁰⁵ As diferenças existentes entre os folcloristas e estes pesquisadores da “cultura popular” que trabalham mediante a realização de “projetos” é tema de um conhecido artigo de José Jorge de Carvalho (2004). Para o autor, são muitas as diferenças existentes entre o que ele denomina pesquisadores “enquanto servidores do Estado-Nação” e pesquisadores “enquanto mediadores da indústria do entretenimento” e do “consumo cultural”. Segundo ele, no primeiro caso o pesquisador ia a campo gravar músicas folclóricas supondo um “pacto nacionalista” entre ele e o artista popular. A coleta de manifestações folclóricas serviria à construção da nação e era feita sem fins lucrativos. Os registros das tradições musicais seriam depositados em arquivos nacionais de modo que todos tivessem acesso e pudessem cultivar as tradições nacionais. Além disso, o folclorista seria um apaixonado, profundamente identificado com o povo, o que fazia dele uma espécie de defensor daquele grupo social frente ao Estado. Já no segundo caso, segundo o autor, os pesquisadores operam segundo uma lógica paradoxal na qual defender a comunidade significa conseguir algum retorno econômico para ela. Neste caso, segundo ele, o pesquisador “vai a campo, volta com suas gravações, edita um disco, publica-o comercialmente, depois congrega os músicos para fazer shows e turnês; passa a ser seu porta-voz nas turnês; dá entrevistas para os jornais, fala nas universidades e salas de espetáculos em que eles tocam. Enfim, transforma-se em seu produtor e apresentador” (Ibid.: 6). O ensaio de José Jorge de Carvalho (2004) apresenta um forte viés de denúncia, preocupando-se particularmente com a crítica a um possível uso mercadológico e eticamente comprometido das tradições performáticas afro-brasileiras (“sagradas” e “populares”) por parte dos seus pesquisadores (“brancos” e de “elite”). Apesar de concordar com parte desses argumentos, entendendo que eles se prestam mais a crítica do que a análise propriamente dita. Além disso, os dois tipos ideais construídos pelo autor não funcionam no caso do fandango. Se tomarmos o caso de Inami Custódio Pinto como exemplo seria difícil imaginar em qual dos dois tipos ele se encaixa.

Este processo não é exclusivo do campo das políticas culturais, de modo geral, em diferentes âmbitos da burocracia estatal adota-se neste momento um novo padrão de relacionamento entre o Estado, a iniciativa privada e a sociedade civil, caracterizado pela emergência do chamado “terceiro setor”. A expressão mais direta dessa mudança foi uma proliferação de organizações não governamentais (ONGs) e associações civis, que vão ocupar um espaço entre o Poder Público e a iniciativa privada estabelecendo relações de “parceria” com eles, em muitos casos, por meio da realização de projetos.

Um dos aspectos que mais chama a atenção neste novo quadro é a criação de uma linguagem técnico-burocrática específica (editais, projetos, termos de parceria, prestações de contas, cursos de capacitação, relatório de atividades, etc.) na qual se darão estas “parcerias” e estes projetos (Cf. Viana, 2010). O domínio deste saber técnico-burocrático é justamente o que caracteriza a atuação das ONGs e de outros tipos de mediadores, como os produtores culturais. De maneira geral, o produtor cultural é um sujeito polivalente e detentor de um capital específico que o possibilita circular entre o meio artístico, a iniciativa privada e os gestores de políticas públicas para a cultura. A triangulação entre estas três esferas se dá por meio de uma cadeia de tarefas burocráticas, que consiste na *expertise* que o produtor cultural precisa dominar para viabilizar seus projetos.

Apesar da centralidade da Lei de Incentivo ter sido mantida até os dias de hoje, este quadro começa a se alterar na gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC), entre janeiro de 2003 e julho de 2008, quando diversos espaços participativos e descentralizados abertos à participação popular foram promovidos, como o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC). Neste momento, o Estado retoma a dianteira na formulação de políticas culturais, das quais se destaca o Programa Cultura Viva, carro-chefe dessa gestão, que recentemente tornou-se Lei¹⁰⁶. Estes processos estão intimamente ligados ao que vamos discutir neste

¹⁰⁶ O Programa Nacional de Promoção da Cidadania e da Diversidade Cultural – Cultura Viva – tem como objetivo básico ampliar o acesso aos “direitos culturais” e fortalecer a “democracia cultural”, incentivando as ações de grupos culturais que atuam em comunidades periféricas. Este incentivo é feito de diferentes maneiras, mas principalmente através dos “Pontos de Cultura”, que são associações comunitárias que ao se conveniar ao Programa e ao Ministério da Cultura recebem recursos financeiros para desenvolver ações culturais localmente.

capítulo, no qual iremos descrever e analisar o maior e principal projeto já desenvolvido com os fandangueiros: o projeto Museu Vivo do Fandango, realizado entre 2005 e 2006, que teve como desdobramento a patrimonialização do “Fandango Caiçara”, oficializada em 2012. A descrição destes eventos permite uma aproximação com a situação contemporânea do fandango, que mesmo guardando correspondência com a situação descrita nos dois primeiros capítulos, envolve agora um outro conjunto histórico de pessoas, ideias e instituições.

Antes da realização deste projeto já haviam alguns grupos de fandango no Paraná e em São Paulo, mas a grande maioria dos fandangueiros não conhecia os fandangueiros de outros municípios. Antes do projeto Museu Vivo jamais havia sido aplicada uma política ou um projeto considerando “os fandangueiros” como uma unidade. Alguns trabalhos já haviam sido realizados junto a diferentes fandangueiros e grupos de fandango, mas sempre de caráter local. Até este momento, então, ninguém tinha consciência da abrangência do fandango, da onde ele começava e aonde ele terminava, e quantos eram os fandangueiros. Com raras exceções, até a execução do projeto Museu Vivo os fandangueiros não concebiam a existência de um “território cultural” marcado pela ocorrência do fandango no seu interior.

3.1 Delineando um “território” e um “universo cultural” fandangueiro: o projeto Museu Vivo do Fandango e a patrimonialização do Fandango Caiçara

O projeto Museu Vivo do Fandango foi elaborado e executado por um coletivo de jovens pesquisadores, residentes em Curitiba e no Rio de Janeiro, que tinham em comum o gosto pelas práticas artísticas associadas à cultura popular tradicional brasileira. O projeto foi realizado entre 2005 e 2006, em três municípios litorâneos do Paraná (Guaraqueçaba, Morretes e Paranaguá) e dois de São Paulo (Cananéia e Iguape), e tinha como objetivo básico “contribuir para o fortalecimento de uma rede de instituições, grupos e pessoas ligadas ao fandango” (Pimentel *et al.*, 2006: 9). Com este intuito, o projeto foi responsável,

entre outras coisas, pela publicação de um livro, pela gravação de dois CDs, pela realização de dois “encontros” regionais de fandango, além da criação e divulgação de um “circuito de visitação” nestes cinco municípios. A pesquisa de campo que subsidiou a elaboração destes produtos foi realizada por uma equipe grande de pesquisadores, formada basicamente por músicos profissionais e produtores culturais, que já tinham experiência com a realização de projetos semelhantes. A pesquisa resultou numa farta documentação sobre o fandango, envolvendo mais de cem entrevistas, além do registro musical e fotográfico de inúmeros fandanguheiros e grupos de fandango. No final do projeto este material foi entregue ao IPHAN, junto com um pedido endossado por mais de 400 pessoas para que fosse feito o Registro do “Fandango Caiçara” como patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial¹⁰⁷.

O projeto foi executado através da Associação Cultural Caburé, que segundo uma das integrantes, a antropóloga Joana Corrêa¹⁰⁸ (2013: 15), trata-se de “uma organização sem fins lucrativos [...] voltada para a pesquisa e a produção cultural, reunindo sete amigos cariocas atuantes em uma rede urbana de artistas, produtores e pesquisadores especialmente interessados em conhecer, dialogar e difundir manifestações culturais populares brasileiras”. Segundo Joana Corrêa (Ibid.), principal responsável por elaborar o projeto, os integrantes da Caburé eram “em sua maioria universitários ou pós-graduandos

¹⁰⁷ Todo material resultante do projeto (entrevistas, fotos e vídeos) está disponível para consulta no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/IPHAN).

¹⁰⁸ Joana Corrêa é membro da Associação Cultural Caburé e principal responsável pela execução do projeto Museu Vivo do Fandango. Após a finalização do projeto, Joana Corrêa pesquisou o fandango em sua dissertação de mestrado em antropologia (Corrêa, 2013), da onde eu tiro várias informações sobre o projeto Museu Vivo. O foco do seu trabalho foi uma família de fandanguheiros – a Família Pereira, que é comumente considerada a maior expressão do autêntico fandango, o fandango de raiz, tal qual era realizado pelos antigos sitiantes. Em razão disso, este grupo acessou circuitos culturais mais amplos, fazendo shows em importantes teatros brasileiros e também em festivais de “cultura popular”, “viola caipira”, etc. O trabalho de Joana Corrêa procura analisar justamente a circulação dele em diferentes âmbitos neste percurso “do sítio” ao “showbis”. Joana Corrêa menciona o projeto Museu Vivo em alguns momentos da sua dissertação, particularmente, para justificar a sua “entrada” no campo e a escolha do tema, e, posteriormente, em um adendo (posfácio), onde ela relata a sua experiência com a patrimonialização do fandango. Os dados que eu cito sobre o projeto Museu Vivo foram retirados da sua dissertação, do próprio livro que resultou do projeto (Pimentel *et al.*, 2006), de um livreto sobre o projeto publicado pela UNESCO (2014), de um artigo de Joana Corrêa publicado na Enciclopédia Caiçara (Corrêa, 2006) organizada por Antonio Carlos Diegues, e de um outro texto (Pimentel *et al.*, 2011) que Joana escreveu em coautoria com Alexandre de Oliveira Pimentel e Edmundo Pereira, membros da Associação Caburé, relatando a experiência do projeto.

de classe média urbana no Rio de Janeiro”, que “participavam ou já haviam participado de outros núcleos de pesquisa e recriação artística do universo popular brasileiro, como os grupos musicais Cordão do Boitató e Gesta, e ainda do grupo teatral Boi Cascudo”.

Este também era o caso dos residentes em Curitiba que não participavam da Associação Cultural Caburé, mas que vieram a integrar a equipe de pesquisadores do projeto Museu Vivo do Fandango. Uma delas, Daniella Gramani, integrava o grupo curitibano “Mundaréu”, que de modo semelhante aos grupos Gesta e Cordão do Boitató, trabalha com a recriação de expressões artísticas associadas à tradição folclórica brasileira, como o maracatu, o coco, as danças do boi, os diversos tipos de folia, pastoris, fandango, etc. Outros dois pesquisadores do projeto, Rogério Gulin e Oswaldo Rios, integram o grupo curitibano “Viola Quebrada”, que tem como referência estética as tradições associadas à “viola caipira”¹⁰⁹. Em 2002, quando o projeto Museu Vivo começou a ser elaborado, esse grupo musical lançou o álbum duplo “Viola Fandangueira”, gravado junto com a Família Pereira, um grupo de fandango considerado muito tradicional, que já foi objeto de vários projetos justamente por esta aura de tradicional que eles melhor do que qualquer outro grupo demonstram ter¹¹⁰.

¹⁰⁹ Segundo consta no sítio virtual da banda (violaquebrada.com.br): “O grupo Viola Quebrada nasceu da vontade de músicos reunidos em Curitiba de tocar a música caipira brasileira. Os integrantes têm formações musicais diferentes, indo do erudito ao rock, passando pelo jazz e MPB, mas o Viola Quebrada *foi reunido justamente por causa do gosto que todos cultivam pela verdadeira música nativa*. Conseguem uma tessitura de sons que por vezes parecem nascidos de um grupo de cordas. *Uma delicadeza que ressalta a tão difícil simplicidade destas canções. Expõem a alma do homem sertanejo com um toque urbano*, não por meio de guitarras ou instrumentos plugados, mas pelo trabalho de harmonização conseguido pela soma de diferentes tendências e experiências”.

¹¹⁰ A Família Pereira foi objeto da dissertação de mestrado em Música de Daniella Gramani (2009), da dissertação em Antropologia de Joana Corrêa (2013) e do trabalho de conclusão de curso em Letras de Marília Sorotiuk (2006). Além disso, participou do projeto Tocadores (2002), protagonizado pelo famoso violeiro Roberto Corrêa; do disco “Viola Fandangueira” (2002), produzido pelo grupo curitibano Viola Quebrada; do projeto Fandango Subindo a Serra (2003), que gerou um livro, um cd, além de um evento em Curitiba, quando eles se apresentaram pela primeira vez em outro lugar que não o litoral (2000); do projeto “Rabeca, o som inesperado” (2003), que gerou um livro de mesmo nome e foi realizado pelo músico José Eduardo Gramani (Grupo Anima); do projeto Museu Vivo do Fandango (2006); e do disco “Fandango em Araçáuba” (2011). Em 2012, o rabequeiro Zé Pereira teve um disco solo editado pela produtora independente “Regionave Cultural”, ligado a banda Família Gangsters, de São Paulo. Um dos membros da Família Pereira mais conhecidos é Leonildo Pereira (ver nota de rodapé 129), que representa “os fandangueiros” e “a cultura popular caçara” em inúmeros eventos durante o ano, como o Voa Viola, o Encontro Mestres do Mundo, o Encontro Nacional de Culturas Populares e Tradicionais, etc. Seu irmão, Zé Pereira, é mais introvertido, mas também é muito prestigiado pelos seus dotes artísticos, em 2013, ele se apresentou em Cuba, em um evento sobre cultura

Além de participarem de grupos artísticos voltados para a cultura popular, os artistas-pesquisadores envolvidos na execução do projeto Museu Vivo têm em comum o fato de serem familiarizados com a linguagem dos editais de fomento à cultura, com a qual eles viabilizam suas carreiras tanto de artistas como de pesquisadores da cultura popular. Segundo Joana Corrêa (2013: 15), ela conheceu o fandango em 2002, enquanto estava preparando um outro projeto da Associação Cultural Caburé, chamado “Rabequeiros”, que envolvia a produção de cinco espetáculos que enfocariam os “diferentes usos da rabeca na música de tradição popular brasileira, abarcando gêneros como as folias de reis do norte mineiro, o cavalo marinho pernambucano, entre outros, além do fandango sulista”. Conforme Joana Corrêa conta na sua dissertação, foi durante a pesquisa feita para montar essa série de espetáculos que ela e outro membro da Associação Caburé conheceram o fandango e “uma rede de músicos e pesquisadores de cultura popular paulistas e paranaenses que já haviam se dedicado a viagens e projetos na região” (Ibid.). Trata-se dos integrantes do grupo Viola Quebrada, que já haviam produzido um disco com uma das principais referências do fandango, e Daniella Gramani, que havia realizado junto com seu pai, o músico José Eduardo Gramani, um projeto enfocando a diversidade das rabecas brasileiras, do qual participaram dois fandanguinhos (Cf.: Gramani, 2009).

Antes de prosseguirmos, é interessante observar que tanto o projeto “Viola Fandanguinho” do grupo Viola Quebrada, como o projeto “Rabequeiros” da Associação Cultural Caburé, optaram por trabalhar com o grupo de fandango Família Pereira, que é o grupo que os apreciadores de fandango avaliam como produzindo o fandango mais próximo do original, tal como ele teria sido realizado pelos antigos sitiantes. Conforme Joana Corrêa explica na sua dissertação, na pesquisa feita para elaborar a série “Rabequeiros”, ela também reuniu algumas informações sobre o Grupo Folclórico Mestre Romão, contudo, segundo ela (Corrêa, 2013: 15-16): “desde o primeiro momento, pareceu-nos ser a melhor opção para o projeto” o grupo Família Pereira, por estarem “vinculados ao meio rural” “acreditávamos que representariam de maneira mais adequada o fandango e seu sistema cultural”. Segundo ela (Ibid.), este grupo contrastava

popular, levado pelos coordenadores de um ponto de cultura do município de Cananéia (SP), onde ele reside.

com o de mestre Romão, no qual “apesar de os músicos serem de idade mais avançada, os dançadores eram crianças e jovens caracterizados com roupas floridas e padronizadas”¹¹¹. A pureza e autenticidade do grupo Família Pereira também é ressaltado pelo grupo Viola Quebrada. No sítio virtual do grupo, o disco gravado junto com eles é apresentado da seguinte maneira:

O álbum duplo Viola Fandagueira é resultado de um projeto de pesquisa e resgate do fandango paranaense que contou com a participação da Família Pereira – clã de pescadores e artesãos da região de Guaraqueçaba que cultivava a tradição do fandango e da construção de instrumentos musicais. Os CDs registram as raízes deste ritmo típico do litoral do Paraná, trazendo as principais modas, verso-toadas e batidas em interpretações marcadas pelo espírito original do fandango¹¹².

Conforme notamos, os diferentes pesquisadores que integraram a equipe do projeto Museu Vivo do Fandango realizam trabalhos semelhantes em suas cidades, além da afinidade temática, todos trabalham com projetos, operando simultaneamente como “pesquisadores”, “artistas” e “produtores culturais”. Esta versatilidade, que faz com que eles circulem entre a academia, a arte e a produção cultural, permite apontarmos para certos afastamentos em relação à maneira como eles e os intelectuais folcloristas atuavam. Apesar de ambos terem preocupações semelhantes com a pesquisa, a valorização e a proteção das tradições populares, os meios que cada um elege para isso são distintos sob vários aspectos. Uma das particularidades dos pesquisadores do Museu Vivo é a ligação deles com grupos artísticos que procuram recriar manifestações

¹¹¹ Refletindo sobre esta escolha, Joana Corrêa (2013: 16) afirma: “Ao tendermos a escolha para o grupo da família Pereira, estávamos ali imbuídos de categorias como “autenticidade” e “espontaneidade” empregadas recorrentemente por folcloristas e por tantas pessoas que se interessam e participam do campo das culturas populares. Contudo, tentávamos reversamente evitar práticas inauguradas pelos folcloristas repudiando os excessos que nos pareciam ter sido cometidos na proposta de organização de grupos folclóricos, que apenas representariam uma realidade não mais presente”.

¹¹² Conforme afirma Hermano Vianna (1995: 123): “toda tradição exige sempre a formação de hermeneutas que identifiquem onde ela aparece em sua maior pureza”. Rogério Gulin, violeiro deste grupo, já havia participado de outros projetos relacionados ao fandango. Em 1984, ele participou da pesquisa que subsidiou a montagem do espetáculo teatral “Fandango”, patrocinado pelo Teatro Guaíra (ver páginas 94-95 deste trabalho). Posteriormente, em meados da década de 1990, Rogério foi convidado para realizar uma pesquisa em Rio dos Patos, onde residiam os famosos “Pereiras”, com a cientista social Sandra Mara Leite de Andrade, que havia produzido uma pequena monografia sobre eles – “Experiência pessoal: fandango como expressão do lúdico e do trabalho – e pretendia executar um projeto, que envolvia a produção de um pequeno documentário para um canal estatal de televisão, além de materiais informativos sobre o fandango praticado na localidade (Cf.: Corrêa, 2013: 124).

tradicionais populares, como é o caso dos grupos Mundaréu, Gesta, Boi Cascudo e Cordão do Boitatá. Além de estudarem e registrarem as manifestações populares, estes pesquisadores também procuram aproveitar o seu conhecimento e a sua proximidade com mestres, brincantes e foliões na construção de performances artísticas. Antes de continuarmos discutindo o projeto Museu Vivo do Fandango, vamos nos deter um pouco nesta discussão sobre os pesquisadores-artistas da “cultura popular”.

A multiplicação recente de grupos artísticos como estes, formados por pesquisadores, universitários e jovens cultores das tradições populares, foi tema de dois excelentes artigos da antropóloga Elizabeth Travassos (2003; 2008 [2004]). Para ela, este “movimento parece repetir a “descoberta do povo” que caracterizou o surgimento do Folclore como campo de conhecimento”, se assemelhando também ao processo de “expansão da prática da capoeira nas camadas médias, que remonta aos anos 1960” (2008 [2004]: 110-111). Segundo a autora (Idem: 113), a principal característica destes grupos artísticos é que suas performances estão baseadas em uma ideia de “recriação mimética”, onde não estaria em jogo apenas “aprender os complicados passos do cavalo-marinho pernambucano ou a tocar rabeca como um rabequista do interior de Minas”, mas também a “absorção de um ethos comunitário e festivo que se opõe ao padrão de relações vigente no mundo profissional dos espetáculos”. Nestes casos, então, mais do que o interesse em reproduzir a técnica e a beleza artística das criações populares, estaria em jogo principalmente recriar a informalidade, o despojamento, a espontaneidade e o espírito de brincadeira atribuído às tradições festivas populares e que faltariam à arte convencional. Isso explica, segundo a autora (Ibid.), porque estes grupos artísticos urbanos atuam sobretudo no chamado circuito “alternativo” da cultura e privilegiam a recriação de folguedos ou danças dramáticas realizadas geralmente na forma de “cortejos”, em logradouros públicos, como bois, maracatus, folias-de-reis e pastoris. Segundo a autora, além dos cortejos ajudarem a evidenciar a espontaneidade e o despojamento, eles permitem a suavização da separação entre artista e público e a recriação da *totalidade* (não separação entre arte e sociedade) imputada às manifestações populares.

Segundo Travassos (2003), o ideal de “recriação mimética” que inspira os grupos contemporâneos contrasta com a dos artistas modernistas, como Mário

de Andrade, que tomavam as manifestações populares como matéria-prima e inspiração para a elaboração de música erudita universal:

A observação dos espetáculos – alguns bastante informais – e CDs produzidos pelos entusiastas do folclore, nos últimos anos, obriga a constatar que perdeu prestígio a preocupação modernista de “elevar” a música popular tradicional, transfigurá-la por meio da técnica, fazendo então música “artística”. Em lugar disso, prefere-se “abaixar” a performance, contaminá-la pela espontaneidade e informalidade que – supostamente – regem as festas populares. Não por acaso, são os folguedos ou danças dramáticas os objetos do desejo: bois, maracatus, folias-de-reis, pastoris. Neles, dança-se e canta-se simultaneamente, encarnam-se personagens, tocam-se instrumentos, louvam-se os santos e atualizam-se mitos. Aprender textos e técnicas não basta, é preciso imergir na totalidade de sons, imagens e gestos (Travassos, 2003: 355-356)

Segundo a autora, para os modernistas o enraizamento no mundo musical da tradição popular também era fundamental, mas isto era entendido apenas como uma etapa da formação do compositor “nacional”, de modo que ele fosse capaz de representar a nação, mas “sem perder o lugar de criador individualizado, senhor de sua obra” (Travassos, 2008 [2004]: 114). No outro caso, o enraizamento na tradição musical popular é um fim em si mesmo, o objetivo é mimetizar, reverenciar experimentando, incorporar o espírito do brinquedo e da folia e aprender *com* eles aquilo que a arte convencional não alcança. Elizabeth Travassos (Ibid.) também contrapõe esta “nova forma de promover o gosto pelo folclore” com àquelas levadas a cabo pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e pela Educação Musical concebida por Villa-Lobos, quando “a representação de música, dança e folguedos populares era atividade eminentemente escolar (e infantil) – parte de uma estratégia geral de nacionalização da cultura do Brasil”.

Conforme pontua Elizabeth Travassos (Ibid.), “tendo a recriação como meta” estes pesquisadores “põe em prática uma maneira específica de tomar a cultura popular como matéria de conhecimento”. Nas raras oportunidades que pude conversar sobre fandango com estes pesquisadores residentes em Curitiba, participantes de grupos urbanos de cultura popular e que já desenvolveram projetos junto aos fandanguheiros, eles procuraram destacar para mim que o fandango “é toda uma cultura” e que ele tinha uma “função” para os caiçaras. Basicamente, tratava-se de dizer que ele não era apenas um objeto

artístico e que mais do que uma simples música ou dança considerava-se que ele era uma expressão cultural. A ideia de “cultura popular” que está em jogo aqui deixa raízes na perspectiva herderiana, segundo a qual a arte popular não é uma dimensão autonomizada da vida social, estando enraizada em “comunidades orgânicas”, onde ela desenvolve “funções práticas” (Burke, 1999: 31). Entende-se que a cultura popular teria sido capaz de conservar aquilo que pouco a pouco fomos eliminando até que os objetos artísticos se tornassem entre os modernos uma das formas privilegiadas de um indivíduo exteriorizar seus sentimentos e fazer comunicar seu espírito, retirando da arte a possibilidade de evocar sentimentos coletivos mais profundos. A afirmação “o fandango é toda uma cultura” também parecia carregar a ideia de que o fandango não se adequa propriamente à leitura acadêmica, “distante” e “exterior” ao objeto, e que a melhor forma de conhecê-lo era se entregar a ele, mergulhar no rico universo do fandango para aprender “*a fazer como eles*” (a expressão é de Travassos, 2008). Não seria correto dizer “eu pesquiso o fandango”, porque o fandango não poderia ser friamente tratado como mero objeto de estudo, isso poderia implicar em uma postura indelicada com “mestres”, que teriam mais o que ensinar do que um acadêmico. Conforme bem observou Travassos (2008 [2004]: 114-115), além de ser indelicado “rebaixar” um mestre à condição de objeto de estudo, entende-se que a pesquisa acadêmica é incapaz de capturar e evocar adequadamente os complexos saberes dos mestres, que só poderiam ser atingidos por meio de linguagens não verbais, como a performance.

Os artistas-pesquisadores envolvidos no projeto Museu Vivo do Fandango não foram os primeiros nem os únicos artistas e pesquisadores entusiastas da “cultura popular” a frequentar bailes e outros eventos relacionados ao fandango no município de Paranaguá. A relação entre fandangueros e músicos profissionais se dá principalmente através do grupo de fandango da Associação de Cultura Popular Mandicuéra, que se diferencia bastante dos outros dois grupos existentes neste município, o Grupo Pé de Ouro e o Grupo Mestre Brasília (também chamado Grupo Ilha dos Valadares)¹¹³. Este grupo se diferencia, basicamente, por ser o único grupo liderado e constituído

¹¹³ Existe ainda o Grupo Folclórico Mestre Romão, que não possui um conjunto de tocadores, portanto, quando eles participam dos bailes é apenas para dançar algumas marcas do fandango batido. Atualmente, quem ensaia este grupo é um neto de mestre Romão.

basicamente por jovens, que mantêm contato frequente com jovens de outros pertencimentos sociais, como turistas, artistas, universitários e produtores culturais. O idealizador e líder deste grupo é o mestre fandangueiro Aorélio Domingues, que além de um exímio luthier, também é cenógrafo e grande pesquisador das expressões artísticas da cultura popular. Aorélio nasceu em Paranaguá, mas estudou durante muitos anos na Escola de Belas Artes do Paraná, em Curitiba, frequentando os cursos de Gravura, Artes Visuais e Escultura. Desde 2004, ele comanda junto com Poro de Jesus, que também é músico, pesquisador e artesão, a Associação Mandicuéra, através da qual eles realizam diversos projetos e ações de criação e recriação de manifestações tradicionais caiçaras. Um dos principais trabalhos realizados pela Associação foi o projeto “Orquestra Rabecônica”, financiado pela Lei de Incentivo à Cultura do município de Curitiba, que representa bem esta união entre fandangueiros e músicos profissionais curitibanos promovido por ela¹¹⁴.

O projeto propunha transpor para a formação orquestral clássica o repertório musical tradicional caiçara, formado por diferentes manifestações populares criadas e recriadas pela Associação Mandicuéra, como a Folia do Divino, o Terço Cantado (em latim), o Fandango, o Boi de mamão, a danças da Balainhas e o Pau de Fita. Para literalmente montar esta “orquestra caiçara”, Aorélio construiu em sua marcenaria, localizada na sede da Associação: 17 rabecas (sendo duas em tamanho de viola clássica, duas em tamanho de violoncelo e uma em Baixo Acústico), 5 violas fandanguieras, 5 machetões, 5

¹¹⁴ Aorélio também é bastante conhecido em alguns setores do meio artístico curitibano, formado em grande parte por professores, alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes, do Conservatório de MPB de Curitiba e do curso de Música da UFPR, com os quais Aorélio já desenvolveu alguns “projetos”. Além de ser um dos fandangueiros mais versáteis, comandar a Folia do Divino de Paranaguá e saber rezar o Terço Cantado (em latim), duas manifestações populares recriadas por Aorélio, ele também é um dedicado pesquisador da cultura popular, que mantém contato com outros importantes pesquisadores, além de conhecer e já ter feito algum tipo de trabalho com artistas como Roberto Corrêa, Siba, Antônio Nóbrega, Mestre Salustiano, etc. Aorélio afirma ter aprendido a tocar o fandango na infância, mas foi tocando com mestre Eugênio, que ele se aperfeiçoou. No final de 2003, após ter excursionado por todo o Brasil junto com mestre Eugênio, através do projeto Sonora Brasil, promovido pelo SESC, Aorélio fundou o seu próprio grupo, junto com Poro de Jesus, que também participou do Sonora Brasil, ocasião em que ele acumulou o dinheiro necessário para comprar o terreno onde está localizada a sede da Associação Mandicuéra, onde ele também reside. A sede da Associação é formada por uma marcenaria utilizada na construção de artesanato e instrumentos musicais, uma belíssima Capela do Divino Espírito Santo, onde se inicia e termina (depois de mais de trinta dias circulando pelo litoral paranaense) a Bandeira do Divino, além de uma casa de farinha, uma cozinha caiçara e um outro espaço para ensaios. Merece registro, também, o fato de Aorélio ser um excelente construtor de rabecas e violas, sendo, inclusive, muitas vezes convidados para ministrar cursos no único curso superior de Luteria do Brasil, na Universidade Federal do Paraná.

machetinhos (espécie de cavaquinho), 5 adufos (pandeiro), 3 caixas, além de tamancos. Mais de um ano depois, em 2011, após muito trabalho, a Orquestra Rabecônica estreou no espetáculo “Açucena – uma opereta caiçara”, com fandangos sendo executados em um importante teatro de Curitiba por músicos eruditos e caiçaras que empunhavam rabecas de todos os tamanhos e timbres, além de violas, adufos, machetões e machetinhos construídos com perfeição técnica.



Figura 8: Orquestra Rabecônica, 2011, no espetáculo “Açucena”.
Fonte: Roberta Hering/Aorélio Domingues

Após uma série de espetáculos que estavam previstos no projeto, a Orquestra Rabecônica continuou se apresentando esporadicamente, mas como é difícil reunir o grupo todo e o próprio formato do espetáculo é difícil de ser reproduzido em qualquer momento e em qualquer local, a Orquestra Rabecônica continuou se apresentando em um formato menor, principalmente nos bailes de fandango realizados em Paranaguá. Alguns músicos de Curitiba já frequentavam bailes em Paranaguá, especialmente nas férias e feriados, contudo, desde então, o contato entre artistas curitibanos e fandanguueiros deste município se tornou ainda mais frequente. É interessante notar como isso se dá particularmente em Paranaguá, onde o fandango sempre teve um viés mais artístico, muito diferente do que ocorre em Iguape (SP), onde o fandango ou está

ligado às questões políticas envolvendo conflitos de terras ou está ligado aos divertimentos dos moradores mais antigos de bairros populares, como exemplificam o clube Sandália de Prata e a Domingueira do Nelsinho.

Assim como os músicos e os pesquisadores curitibanos se fazem presentes nos bailes de Paranaguá, alguns fandangueiros de Valadares também marcam presença no universo musical curitibano, não apenas em apresentações da Orquestra Rabecônica, mas também em bailes e “oficinas” de fandango promovidas em diferentes ocasiões. Portanto, o trânsito entre artistas e fandangueiros não se dá em um único sentido. Assim como os fandangueiros de Valadares vão para Curitiba fazer apresentações, músicos curitibanos viajam para Paranaguá mensalmente para tocar e dançar em bailes de fandango. Desta maneira, práticas tradicionais são realizadas em uma grande cidade e tem na cidade a sua tradicionalidade evidenciada, tanto quanto práticas tradicionais se modernizam, como ilustra a Orquestra Rabecônica, e tem em Valadares a sua modernidade evidenciada. Em qualquer um dos casos, o fandango se amplia, se alarga, passa a circular em outros canais, se alimenta de novas fontes e adquire novas possibilidades.

Os membros da Associação Mandicuéra são os principais mediadores destes novos trânsitos do fandango, mas isto ocorre com todos os outros grupos de Valadares, que também já se apresentaram em Curitiba e deram “oficinas” em vários eventos importantes, como a Oficina de Música de Curitiba, um dos principais e mais tradicionais eventos de música do município. Nestes outros casos, porém, os mestres são chamados para ensinar e apresentar o “fandango tradicional”, “autêntico de Valadares”, o que o grupo Mandicuéra também já fez inúmeras vezes.



Figura 9: Grupo de Fandango Mandicuéra, 2014. Da direita para esquerda: Aorélio (viola), Zeca Martins (rabeca), Poro de Jesus (adufe). Fonte: Aorélio Domingues.

Em Paranaguá, ainda que alguns tenham achado estranho no início, os fandangueiros e os frequentadores dos bailes já se acostumaram com o fandango sendo tocado por jovens cabeludos empunhando violoncelo e baixo acústico, lado a lado com mestres respeitados como o rabequeiro Zeca Martins. Esta fusão entre tradição e modernidade, representada pela introdução destes novos atores e de instrumentos refinados, produzidos com perfeição técnica, muito diferentes das rabecas e violas artesanais, difícilimas de serem afinadas, em geral não é reprovada pelos demais¹¹⁵. Muitos mestres admiram estes trânsitos que Aorélio faz. Seu Anísio Pereira, um dos mestres mais respeitados, que atualmente toca com mestre Brasília, mas já tocou com mestre Romão e participou de diversos projetos com a famosa “Família Pereira” me disse:

O Aorélio é barbaridade, aquele ali é professor, bem dizer, já considero um professor, porque ele além de fandango, ele pegou muita coisa nossa, coisa nossa daqui, como as coisas mais antigas né, dos livros...

¹¹⁵ Na foto acima é possível observar uma senhora participando do conjunto musical. Esta é a mãe de Aorélio, que participa do grupo e também da Orquestra Rabecônica fazendo percussão com colheres de metal. A introdução de mulheres entre os músicos é outra especificidade do Grupo Mandicuéra.

isso aí é coisa muito velha, boi de mamão, é... o nosso grupo não entendia nada disso, nunca apresentamos, até quando ele apresentou o pessoal ficou meio assim “ai, isso não é coisa de...”. Eu disse: “Capaz! Isso aí é muito antigo, a gente viu isso há muito tempo, meu senhor!” Isso aí foi um casal que andou aqui e veio até Paranaguá, mulher não sei o que lá, esse foi o começo desse boi de mamão pra cá, foi eles que trouxeram, o Aorélio conta, eu escutei da boca dele mesmo, então ele sabe contar a história como que foi sabido desse tal de boi de mamão, ele sabe, você falando com ele, ele explica pra você, eu já não sei...

Quando perguntei para mestre Brasília, se ele notava alguma diferença entre os diferentes grupos de fandango de Paranaguá ele disse:

O de Aorélio já tem diferença do nosso, tanto no tocar, como no dançar. Aquelas coisas lá... mamão... como é que é... [pau] de fita, isso aí primeiro... eu sei que tinha, mas não era em fandango, né? **Ele multiplicou muito...** o que tinha de primeiro era dia de Reis, isso aí, muito bonito, andava nas casas é... [Folia do Divino] Espírito Santo, isso aí era bonito. O nosso grupo e o do Aorélio é diferente.

O mais interessante a ser notado é este processo de “multiplicação” da tradição observado por mestre Brasília. As inovações decorrentes do contato entre fandanguheiros e músicos profissionais curitibanos dão mostras não da diminuição da tradição, mas da sua multiplicação. Esta aproximação entre fandanguheiros e artistas curitibanos faz com que novas coisas passam a ser consideradas “caiçaras” e “tradicionais”, ao mesmo tempo em que o fandango atinge novos circuitos e públicos¹¹⁶.

* * * *

A seguir destaco um trecho do “adendo” (posfácio) da dissertação de Joana Corrêa, onde ela detalha algumas questões que antecederam a

¹¹⁶ É interessante observar como, em alguma medida, as críticas à modernização promovida por Aorélio são feitas mais por pesquisadores de Curitiba do que entre os próprios fandanguheiros de Paranaguá. Aorélio já protagonizou alguns conflitos com músicos e antropólogos que privilegiam deliberadamente o fandango “tradicional” feito pelos “mestres” mais velhos. Aorélio considera estas pessoas “protecionistas”, o que ele considera um erro, já que estas inovações promovidas por ele são, conforme ele enfatiza, responsáveis por atrair os mais jovens para o fandango, que é a única maneira de manter o fandango, que, do contrário, acabaria junto com os pouquíssimos mestres mais velhos ainda vivos. Em um texto escrito na rede social *facebook*, Aorélio criticou uma antropóloga “protecionista”, finalizando seu texto de modo provocador com o que ele chamou de “lista de inovações da cultura popular”, entre elas, ele cita: “viola com verniz, fandango amplificado, tocadores em pé, fandanguheiros com uniforme, orquestra de rabeças, tamanco da nike, clipe de fandango, seriado caiçara, fandango com estatuto e alvará, afinação online, mestre curitibano, fandanguheiro de piercing, afoxé e triângulo no fandango”.

realização do projeto Museu Vivo do Fandango, a partir das quais passamos a refletir sobre os efeitos da realização do projeto, que teve como desdobramento a patrimonialização do fandango.

Em 2003, quando pensávamos o projeto Museu Vivo do Fandango, o Programa de Patrimônio Imaterial já havia entrado em fase de implementação. As perspectivas de retomada e revisão de práticas [patrimoniais] *trouxeram um sentimento revigorante para quem, como eu e os demais integrantes da Associação Cultural Caburé, atuava em pesquisas e projetos no campo das culturas populares*. Embora os processos de inventário em curso fossem alvo de críticas e reflexões e a ideia de registro esbarrasse em questionamentos sobre direitos e deveres, *a possibilidade de redesenhar um lugar de importância e valoração das culturas populares dentro da sociedade, pautado em uma construção dialógica, parecia-nos um caminho relevante a ser trilhado*. Durante o processo de elaboração do projeto que daria corpo ao Museu Vivo, previmos a possibilidade de trabalhar com os formulários e métodos de pesquisa elaborados no âmbito do programa [Nacional do Patrimônio Imaterial/Decreto 3.551/2000]. *A ideia era preparar um inventário que, futuramente, com o consentimento de fandagueiros e atores envolvidos com o fandango, pudesse amparar um processo de registro [do fandango como patrimônio cultural brasileiro de natureza imaterial]*.

Antes de darmos início às ações do projeto, agendamos reuniões no Departamento de Patrimônio Imaterial e no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, organismos vinculados ao IPHAN envolvidos na gestão do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Na época fomos, contudo, desencorajados a usar os formulários do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), em virtude dos problemas enfrentados em sua aplicação. Os formulários são extensos e de difícil preenchimento [...].

A proposta de dar início à patrimonialização formal do fandango foi, portanto, adiada, mas o tema continuou em pauta, permeando a forma como o Museu Vivo foi pensado e os diálogos travados com os diversos atores que dele participaram. Não apenas por nossa via de inserção, mas também por meio de outros porta-vozes, a ideia de reconhecer o fandango como um bem patrimonial brasileiro passou pouco a pouco a ecoar na região (Corrêa, 2013: 194, grifos meus).

A ideia inicial dos membros da Associação Caburé era fazer um projeto inspirado nas recentes inovações pelas quais passava a política patrimonial brasileira em razão da instituição do chamado “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial”, ocorrido em 2000, através do Decreto nº 3.551¹¹⁷. Segundo

¹¹⁷ O decreto instituiu o Registro de bens culturais de natureza imaterial em quatro livros: I - Livro dos saberes (para registro de conhecimentos e modos de fazer); II - Livro das celebrações (para festas, rituais e folguedos); III - Livro das formas de expressão (para manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas); e, IV - Livro dos lugares (para espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas). O decreto institucionaliza o conceito ampliado de patrimônio presente na Constituição de 1988, que no Capítulo III, Seção II, Artigo 16, determina: Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas

Joana Corrêa, o alargamento da antiga noção de patrimônio trouxe aos membros da Associação “um sentimento revigorante”, já que ele abria “a possibilidade de redesenhar um lugar de importância e valoração das culturas populares dentro da sociedade”, algo que por outras vias eles já procuravam fazer através dos projetos da Associação Caburé e dos grupos artísticos dos quais eles participavam.

Segundo Joana Corrêa (2013: 194), os membros da Caburé não apenas eram afeitos a esta nova perspectiva, como alguns deles já haviam participado “em alguns dos primeiros processos de patrimonialização empreendidos pelo projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, gerido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular”¹¹⁸. Além disso, segundo ela (Ibid.), naquela época alguns membros da Caburé haviam se engajado “na organização de um fórum no Rio de Janeiro de representantes da sociedade civil para debates políticos, que foi batizado de Fórum de Culturas Populares, Indígenas e Patrimônio Imaterial / RJ, tendo aberto algumas frentes de diálogo com o Ministério da Cultura na construção de ações de fomento ao campo das culturas populares”.

Esta intimidade com os atores e as instituições envolvidas com o patrimônio imaterial faz com que, antes mesmo que o projeto Museu Vivo seja elaborado, eles já procurem o IPHAN manifestando o desejo de utilizarem a metodologia oficial da instituição, o INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais), para realizarem seu projeto junto aos fandangueiros. Segundo Joana Corrêa (2013: 194), “a ideia era preparar um inventário que, futuramente, com o

e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artísticas-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

¹¹⁸ O CNFCP, antes denominado Instituto Nacional do Folclore (INF), se originou da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CNDFB), criada em 1958 como resultado da mobilização iniciada pela Comissão Nacional do Folclore, fundada em 1947. Até o início de 2004, o CNFCP era vinculado à FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), quando passou a integrar o Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN, criado neste mesmo ano. Neste momento, o CNFCP dá início ao projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, mencionado por Joana Corrêa, com o objetivo de inventariar expressões culturais brasileiras obedecendo quatro eixos temáticos: complexos culturais em que o elemento boi se destaca como referência cultural; os sistemas culinários em que o feijão e a mandioca são referências; o artesanato em barro; e os sistemas musicais em que as violas e as percussões sejam referências. Segundo Letícia Vianna (2005: 3-4), a partir deste projeto foram abertos nove inventários: a cerâmica tradicional de Candeal, MG; a cerâmica tradicional de Rio Real, BA; a viola-de-cocho em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; o acarajé e o tabuleiro da baiana em Salvador; a farinha de mandioca e as cuias de tacacá no Pará; o jongo no Rio de Janeiro e o bumba-meu-boi no Estado do Maranhão.

consentimento de fandangueiros e atores envolvidos com o fandango, pudesse amparar um processo de registro”. Desencorajados a utilizar a metodologia do IPHAN devido a sua (desnecessária) complexidade¹¹⁹, os membros da Caburé adiam “a proposta de dar início à patrimonialização formal do fandango”, mas mantêm a ideia de executar um projeto que tenha a patrimonialização como horizonte.

Segundo Joana Corrêa (2013: 26), a fórmula que acabou inspirando o projeto Museu Vivo foi buscada nas “propostas de alargamento e revisão do papel social dos museus, que em 1970 começaram a ser debatidas pelo movimento que ficou conhecido como Nova Museologia”. Em outro texto, Joana Corrêa, Edmundo Pereira e Alexandre Pimentel¹²⁰, explicam que “os *ecomuseus*, *museus comunitários*, *museus vivos* e *museus a céu aberto* propõem reconhecer e valorizar patrimônios – culturais, históricos, artísticos e ambientais – dentro de seus próprios territórios, sugerindo um deslocamento não

¹¹⁹ O INRC é o instrumento técnico desenvolvido pelo IPHAN para produzir conhecimento sobre “referências culturais”. É um instrumento voltado apenas para o patrimônio imaterial, mas foi inspirado em outros instrumentos técnicos utilizados pelo IPHAN, como o Inventário Nacional de Bens Imóveis (INBI), o Inventário de Bens Arquitetônicos (IBA) e o Inventário Nacional de Configuração de Espaços Urbanos (INCEU). O INRC é o principal instrumento de gestão do IPHAN, todas as suas ações (apoio, fomento, valorização, documentação, registro, salvaguarda) dependem das informações geradas por ele. A utilização do INRC exige o preenchimento de inúmeras fichas e formulários, o que transformaria o projeto Museu Vivo em uma empreitada desnecessariamente custosa. Apesar disso, quando o IPHAN aceitou o pedido, viabilizado através do projeto Museu Vivo, de abertura do processo de registro do fandango como patrimônio, o IPHAN exigiu o preenchimento das fichas e formulários do INRC, o que não havia sido feito durante o projeto. O IPHAN reconheceu que o material elaborado pelo projeto era suficiente para a patrimonialização, mas pediu que fosse feito um pequeno vídeo sobre o fandango e que fossem preenchidas as fichas. Isso mostra a centralidade e a inexorabilidade do INRC e da documentação escrita para os processos de patrimonialização. As fichas atestam, comprovam e dão existência aos bens culturais. Somente após a realização do inventário (IRNC) é que o IPHAN pode tomar qualquer medida em relação a uma “referência cultural”, então, é o INRC que permite o estabelecimento de relações entre o IPHAN e os detentores de um bem. Pode-se dizer que o INRC não é apenas um instrumento técnico para gerar conhecimento sobre “referências culturais”, mas é uma das formas privilegiadas de criar e materializar estas “referências culturais” de maneiras bastante específicas. Antes do INRC mapear e inventariar um “bem cultural”, este “bem cultural” não tem existência para o IPHAN, é como se ele não existisse. Ao mesmo tempo, após um “bem cultural” ter sido inventariado, não é possível que o IPHAN ignore e não tome nenhuma medida em relação a ele. O INRC, enfim, cria um compromisso entre o IPHAN e a proteção/valorização/preservação de um “bem cultural”, é através dele que se cria uma relação entre o Instituto e uma “referência cultural” determinada. Para mais detalhes sobre o INRC, conferir IPHAN, 2000.

¹²⁰ Edmundo Pereira é antropólogo e também integra a Associação Cultural Caburé, assim como o geógrafo Alexandre Pimentel, que após a conclusão do projeto Museu Vivo do Fandango, pesquisou em sua dissertação de mestrado em geografia os conflitos socioambientais ocorridos na Juréia. Conferir: Pimentel, 2010.

de objetos, mas do próprio conceito de museu” (Pimentel *et al.*, 2011: 3). Seguindo este parâmetro, o projeto propôs a “organização de um museu não como um edifício”, mas “como uma rede de troca de experiências, registro e fomento da prática do fandango, formalizada em um circuito integrado por casas de fandanguinhos e construtores de instrumentos musicais, centros culturais, espaços de comercialização de artesanato caçara, além de locais de disponibilização de acervos bibliográficos e audiovisuais” (Corrêa, 2013: 27).

O museu propriamente dito, então, era na verdade uma “rede” que atravessava os cinco municípios envolvidos no projeto, formada por casas de fandanguinhos, além de associações culturais e outros lugares onde foram disponibilizados materiais bibliográficos e audiovisuais sobre o fandango. Durante o projeto estes locais foram identificados com uma placa, indicando que aquele espaço fazia parte do Museu Vivo do Fandango. Além disso, folhetos distribuídos em diferentes locais destes municípios explicavam o que era o Museu e como estes locais poderiam ser acessados, contendo endereços e mapas¹²¹. A proposta do projeto é a de que os fandanguinhos constituem “patrimônios vivos”, de modo que as suas próprias casas poderiam funcionar como pequenos museus, bastaria que um visitante fosse até uma delas para poder entrar em contato direto com mestres fandanguinhos, construtores de instrumentos e etc.¹²²

Desde já, é importante notar como a identificação com placas de inúmeros espaços relacionados aos fandanguinhos procura marcar estes lugares como partes de algo maior, no seu conjunto, as casas e outros lugares identificados com placas não apenas formariam o Museu Vivo do Fandango, mas também representariam “os fandanguinhos”, pensados como um grupo social específico desta região. O projeto pretende dar visibilidade aos fandanguinhos para fortalecê-los, mas, junto a isso, os fandanguinhos não apenas se tornam visíveis,

¹²¹ O livro que resultou do projeto obedeceu os mesmos critérios. O livro é formado por pequenas biografias dos fandanguinhos, acompanhadas dos seus respectivos endereços. Este folheto, que reunia os endereços dos fandanguinhos participantes do projeto, recebeu uma segunda edição, que tinha como novidade a presença de alguns pequenos textos escritos pelos próprios fandanguinhos.

¹²² Segundo os responsáveis pelo projeto (Pimentel *et al.*, 2011: 17), a ideia deles era constituir “um Museu Vivo, em que o visitante vem ao encontro dos fandanguinhos, em um percurso que pode levá-lo (depende dele) a vivenciar desde a produção de instrumentos a partir da caixeta, até bailes”.

como eles passam a serem vistos como representantes de uma grande comunidade, que está sendo inventariada, registrada, identificada e mapeada (ou seja, criada) pelos pesquisadores do projeto. Os fandanguheiros e suas casas, como partes deste museu, são vistos como pequenas mostras (representações) de um patrimônio cultural existente na região. Isso porque para que o fandango seja visto como patrimônio, conforme pretende o projeto, é preciso que este patrimônio seja de alguém, ele precisa representar algum grupo, é isso que as placas indicam: os “detentores” do saber envolvido na produção do fandango. As placas ilustram justamente esta transformação de uma casa em um museu e indica que quem mora ali é um “fandangueiro”, portanto, ela opera e aplica uma espécie de classificação, atribuindo sentidos específicos àquilo que ela nomeia/inscreve/classifica e cria.

Segundo Joana Corrêa (2013: 195), a proposta deles era que esta rede de pessoas, lugares e instituições funcionasse como “um museu território”, onde o fandango fosse uma “unidade central de referenciamento”. Portanto, as casas e associações identificadas com placas servem também para marcar e delinear um determinado “território fandangueiro” que o projeto procura evidenciar. Segundo os responsáveis pelo projeto, eles queriam com isso fortalecer a luta daqueles fandanguheiros que convivem com conflitos socioambientais. Segundo eles (Pimentel *et al.*, 2011: 9), marcar este território como um território fandangueiro pretendia fazer com que eles pudessem se “reapropriar materialmente e simbolicamente das suas áreas de uso”.

Uma outra forma, então, de olhar para o Museu Vivo do Fandango é observar o território que ele delinea: *quem* e o *que* ele conecta, mapeia e inscreve como parte deste território. A inscrição ocorre tanto por meio das placas fixadas nas casas dos fandanguheiros como através do inventário e do mapeamento realizados pelo projeto, posteriormente publicados em livro e utilizados no processo de Registro do fandango como patrimônio. São estas ferramentas (inventários, placas, mapas, cds) que informam quem são os fandanguheiros e aonde eles estão, destacando-os de um plano genérico e difuso onde eles estavam subsumidos antes de serem revelados. Enquanto os pontos desta rede vão sendo destacados e inventariados, a rede de pessoas, lugares e instituições e o “território” fandangueiro que o projeto pretende revelar vai emergindo e adquirindo comensurabilidade. Não se trata apenas de evidenciar

um “território” e uma “rede” preexistente, mas também de cria-la, conforme veremos posteriormente.

Segundo os responsáveis pelo projeto, eles adotaram a ideia de “museu vivo” porque ela “provided a counterpoint to the idea that fandango was dead – a notion that was prevalent not only among cultural mediators and managers but also among the older fandango practitioners themselves” (Pimentel *et al.*, 2014: 32). Assim, quanto maior o número de fandanguheiros inventariados pelo projeto e mais lugares integrarem a rede de museus mais “vivo” se torna o fandango, é o mapeamento, o registro e a identificação com placas que dá vivacidade ao objeto do registro, oferecendo um contraponto com a ideia de que ele estaria morto.

Esta rede de pessoas, lugares e instituições que dá corpo ao Museu Vivo do Fandango é apenas uma das faces de uma grande “rede de parceiros” criada em torno do fandango durante o projeto:

Constituir o museu vivo significava também articular uma rede de trabalho, na qual o estabelecimento de parcerias entre as associações culturais constituídas por fandanguheiros e mediadores formariam um elo importante de mobilização (Pimentel *et al.*, 2011: 14).

Naturalmente, a constituição de uma “rede fandangueira” não seria possível sem muitos diálogos, tensões e conflitos, que foram entendidos como ponto de partida sob a forma de encontros reunindo pessoas ligadas ao fandango nos municípios (Pimentel *et al.*, 2011: 10).

Com a realização do I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, conseguimos dar corpo a uma rede mais interativa de diálogo e trabalho entre atores sociais – fandanguheiros e parceiros do fandango – **o que certamente foi o desdobramento mais significativo do projeto** (Corrêa, 2013: 195, grifos meus)

Em julho de 2006, foi realizado no município de Guaraqueçaba o I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, fruto da ação colaborativa de uma rede formada por meio do Museu Vivo do Fandango, composta por diversas associações locais, grupos e alguns representantes do poder público dos cinco municípios envolvidos (Pimentel *et al.*, 2011:15)

Em diferentes momentos dos textos escritos sobre o projeto, os seus autores referem-se a ideia de “rede” de inúmeras maneiras, falam em “rede fandangueira”, “rede patrimonial”, “rede de apoio e parcerias”, “rede de troca de experiências”, “rede de trabalho”, “rede de personagens, famílias e localidades”, “rede de instituições, grupos e pessoas ligadas ao fandango”, “rede de

fandanguheiros e parceiros do fandango”, etc. Segundo Joana Corrêa (2006: 413-414, grifos meus),

O Museu Vivo do Fandango é uma proposta em construção, que depende do interesse e do envolvimento local para justificar sua continuidade. Vem sendo realizado como uma experiência que busca integrar ações, assumindo uma posição avessa à competitividade instalada no campo de atuação cultural, em função das dificuldades de se conseguir recursos para a realização de projetos. *A cooperação e o trabalho em rede vêm sendo propostos como caminhos para o fortalecimento do circuito de trocas que é a base da própria Cultura.*

Para constituir essa “rede de fandanguheiros e parceiros do fandango”, desde o início do projeto os pesquisadores procuram se reunir e estabelecer relações de “parceria” com os mais diferentes tipos de atores e mediadores, tais como agentes municipais de cultura, representantes do IPHAN, grupos de fandango, associações locais, ONGs, universidades e etc.¹²³

A importância de estabelecer relações de “parceria” e de constituir uma “rede” em torno do fandango está ligada, também, a intenção de que o projeto não fosse, como tantos outros, apenas uma iniciativa “pontual”, mas um “ponto de partida para outros desdobramentos” (Pimentel *et al.*, 2011: 15). Segundo os responsáveis pelo projeto (Ibid.), “para que o Museu Vivo realmente fosse apropriado localmente, era necessário que a gestão do Museu passasse a agentes locais, dando lugar a um formato descentralizado”. A proposta de constituir uma “rede” de pessoas e instituições ligadas ao fandango está em consonância com os ditames das políticas culturais mais recentes, consideradas inovadoras e progressistas, como é o caso da política do patrimônio imaterial, que prescrevem a realização deste tipo de trabalho de forma “colaborativa” e “dialógica”, visando a “participação”, a “inclusão”, o “protagonismo”, o “empoderamento” e a “autonomização” dos grupos alvos destas políticas. De certa forma, então, o estabelecimento de relações de “parceria” é uma condição para a realização do projeto, entende-se que o “fortalecimento do fandango”, que

¹²³ Conforme os responsáveis pelo projeto relatam (Pimentel *et al.*, 2006: 9): “O processo de elaboração do projeto contou com inúmeras conversas e reuniões com fandanguheiros, grupos de fandango, agentes locais de cultura, turismo e educação e com o poder público municipal e estadual. [...] Em maio de 2005, marcando o início das atividades do projeto, realizamos cinco grandes reuniões de planejamento, abertas a toda a comunidade, com o objetivo de apresentar detalhadamente o Museu Vivo do Fandango e de identificar coletivamente as demandas relacionadas ao fandango em cada município”.

é o objetivo básico do projeto, só ocorre se o projeto for “apropriado localmente”, ou seja, depende de os fandanguheiros se responsabilizarem pela “gestão” coletiva (“descentralizada”; “em rede”) do patrimônio que eles detêm.

O problema, contudo, é que, como veremos em seguida, neste momento não há ainda um coletivo como “os fandanguheiros”, que se constituem pela detenção de um “patrimônio” comum. O objetivo do projeto é justamente criar este coletivo, agregando pessoas e associações que atuam de modo disperso e sem vínculos umas com as outras, que quando unidas passariam a constituir e representar “os fandanguheiros”. Daí o grande esforço do projeto em fazer “parcerias”, reuniões, encontros de fandanguheiros, etc. Antes de agregar estas pessoas em “rede” com o propósito de que elas “representem” (inclusive juridicamente por meio de associações legais) os fandanguheiros, é difícil falar em patrimônio, já que qualquer patrimônio sempre possui um dono. Como patrimônios e pessoas não se separam, são inalienáveis, não há como o fandango ser um patrimônio se ele não for de alguém, se ele não representar um grupo. Este grupo, como veremos, são “os fandanguheiros caiçaras”, que igualmente precisam ser criados. Em todas as suas ações, o Museu Vivo pode ser visto como um mediador que pretende sempre e de inúmeras maneiras criar novos vínculos dando existência a novas coisas, tais como “território fandangueiro”, “os fandanguheiros”, “Fandango Caiçara”, etc.

A principal ação desenvolvida pelo projeto com a finalidade de “capacitar” os seus “parceiros” para que o projeto fosse “apropriado localmente” foi a realização de uma “oficina de projeto culturais”:

Como meio de concretizar o apoio a iniciativas locais, também organizamos uma oficina de projetos culturais que, em julho de 2005, reuniu em Iguape integrantes de grupos de fandango e agentes culturais das cinco cidades, com o objetivo de trocar experiências e formular ações de estímulo ao fandango para serem geridas localmente. Neste mesmo sentido, prestamos apoio à formulação e gestão do Centro de Cultura Caiçara de Barra do Ribeira, de Iguape, e da Casa de Fandango de Guaraqueçaba desenvolvidos, respectivamente, pela Associação Jovens da Juréia e pela Associação de Fandanguheiros do Município de Guaraqueçaba e [que foram] contemplados com recursos do Ministério da Cultura, em 2004 e 2005, pelo Programa Cultura Viva (Pimentel *et al.*, 2006: 10).

Constituir o museu vivo significava também articular uma rede de trabalho, na qual o estabelecimento de parcerias entre as associações culturais constituídas por fandanguheiros e mediadores formariam um elo importante de mobilização. Em 2005, durante a festa de Bom Jesus

de Iguape, foi realizada uma oficina de projetos, com cinco dias de duração, voltada para representantes das associações, de comunidades e de grupos de fandango. Foram oferecidos conteúdos relacionados à formatação de projetos culturais, gravação de discos e manejo de recursos ambientais relacionados às práticas culturais caiçaras. A oficina teve um viés prático de redação de projetos, mas serviu também de espaço de conversa para ser pensar parcerias e discutir possibilidades e limites de se operar com projetos culturais (Pimentel *et al.*, 2011: 14).

Os principais objetivos da oficina eram a instrumentação para a elaboração de projetos voltados para a memória e o fomento ao Fandango e a *integração entre pessoas ligadas ao Fandango nos municípios de atuação do projeto*. Ao todo participaram 14 pessoas dos cinco municípios, que elaboraram, individualmente ou em grupo, 8 projetos para a atuação local, envolvendo atividades de pesquisa e registro, cursos de construção e toque de instrumentos musicais, aulas de aprendizado do [fandango] batido, oficinas de teatro, edição de livros, organização de bailes de fandango e mutirões, trabalhos de educação ambiental e manejo da caxeta. A oficina propôs como modelo para elaboração e prestação de contas de projeto os formulários e orientações do Programa Nacional de Incentivo à Cultural (Lei Rouanet/Ministério da Cultura) (Corrêa, 2006: 413, grifos meus).

Para que os fandanguheiros pudessem devidamente “participar” da construção do projeto e se “apropriar” dele, isto é, para que eles pudessem se tornar “parceiros” e “protagonistas” desenvolvendo localmente outras iniciativas de apoio ao fandango, eles precisam se “capacitar” através de uma “oficina de projetos culturais”, na qual os produtores culturais envolvidos no projeto procuram transmitir aos fandanguheiros e seus demais “parceiros” a sua *expertise* de selecionar editais, escrever projetos, captar recursos e gerir associações. Um dos principais desdobramentos da relação entre produtores culturais e fandanguheiros foi, portanto, a aproximação destes últimos com a lógica dos “projetos” e do “associativismo”, através dos quais eles próprios poderiam resgatar, gerir e possuir a sua “cultura”, o seu “território” e o seu “patrimônio”.

A criação de associações representativas dos fandanguheiros promovida pelo projeto ilustra justamente a necessidade *de ter que se criar* um sujeito (legal) que represente (legalmente) “os fandanguheiros”, detentores (proprietários) dos saberes responsáveis pela reprodução do Fandango Caiçara. Conforme os responsáveis pelo Museu Vivo relatam, durante o projeto eles prestaram apoio e assessoria para que fossem criados dois “pontos de cultura” com recursos

viabilizados pelo programa Cultura Viva do governo federal¹²⁴. Um ponto de cultura foi criado na Associação dos Jovens da Juréia, em Iguape, logo no primeiro ano do programa Cultura Viva, em 2004¹²⁵. O outro foi criado em Guaraqueçaba, em 2006, em um espaço da prefeitura que vinha sendo utilizado pelo IBAMA, e que foi temporariamente cedido para um grupo de jovens fandangueiros que desenvolve um trabalho com fandango e teatro de bonecos através do grupo “Fâmulos de Bonifrates”¹²⁶.

Este processo de criação de associações representativas dos fandangueiros mostra como o projeto não apenas mapeia e conecta lugares, pessoas e instituições relacionadas ao fandango, como ajuda a criar estas

¹²⁴ Quando os pontos de cultura são “conveniados” ao programa Cultura Viva, eles recebem em torno de R\$ 200.000,00 dividido em algumas parcelas, que vão sendo liberadas pelo Ministério da Cultura conforme eles vão comprovando, através de “relatórios de atividades” e “prestações de contas”, que eles executaram adequadamente as atividades previstas, chamadas de “contrapartida social” do projeto. No caso destes dois pontos de cultura criados pelo Museu Vivo, os projetos propunham promover o fandango e a “cultura caiçara” organizando “casas de fandango”, onde foram realizadas diversas “oficinas”, envolvendo aulas de viola e rabeca, aulas de “fandango batido”, aulas de construção de instrumentos musicais e etc. Os membros da AJJ e o fandangueiro José Muniz, que lideraram cada um destes pontos de cultura, relataram este período com um misto de entusiasmo e frustração. Por um lado, eles assumem que este foi o auge das mobilizações em torno do fandango, um período marcado por muitas apresentações, oficinas, reuniões, encontros de fandango, gravação de discos, etc. Por outro lado, além da terrível experiência que ambos tiveram com as famigeradas “prestações de conta”, eles assumem que os resultados foram abaixo do esperado e que os pontos de cultura foram incapazes de fazer vingar qualquer tipo de iniciativa mais consistente e duradoura. Após o convênio com o Ministério da Cultura ter se encerrado, a AJJ continuou trabalhando experimentando formas alternativas de financiamento, como o *crowdfunding* e premiações que dispensam a realização de “projetos”. De modo semelhante, José Muniz e outros fandangueiros de Guaraqueçaba passaram a trabalhar apenas com editais de premiação, afastando-se dos conturbados “projetos” realizados através de “convênios”.

¹²⁵ Dauro, presidente da AJJ, relatou-me essa experiência da seguinte maneira: “o Lula ganha e em 2004 ele lança o primeiro edital [do programa Cultura Viva], aí a Joana que tinha conhecimento, me falou: “Dauro eu vi um edital que é a sua cara, é legal, dá pra fazer isso e tal”. Aí ela aceitou, escreveu junto comigo o projeto. Porque eu não sabia escrever. Vish! Aí fez aprovou, passou e começou. Mas é um parto, foi pra gente um *karma*, um negócio que pelo amor de Deus, pra comprar um *mouse* tinha que fazer licitação em três lugares diferentes, foi muito difícil, até hoje estamos fazendo prestação de contas”.

¹²⁶ Este grupo é um desdobramento de um grupo de teatro escolar chamado “Pirão do Mesmo”. Ele foi montado entre 1999 e 2000, após a realização de um projeto financiado pela ONG paranaense SPVS (Sociedade de Pesquisa em Vida Selvagem e Educação Ambiental), que contou com uma extensa “oficina” (com duração de aproximadamente 1 ano, sendo realizada preferencialmente aos fins de semana) com o artista popular e bonequeiro Itaércio Rocha, líder do grupo artístico Mundaréu, do qual participava Daniella Gramani, pesquisadora do Museu Vivo. O grupo Fâmulos de Bonifrates é coordenado pelo historiador José Muniz, que se destaca como uma importante liderança entre os fandangueiros mais jovens, assim como ocorre com Aorélio Domingues e Poro de Jesus, da Associação de Cultura Popular Mandicuéra, da Ilha dos Valadares. Além do grupo de teatro, José Muniz integra o grupo de fandango Fandanguará, de Guaraqueçaba, que enfoca somente o fandango e não o teatro de bonecos.

peessoas, estes lugares e estas associações. Ao dar existência jurídica a estas associações eles também dão existência jurídica a um novo sujeito legal – os fandanguinhos – que agora podem se fazer representar legalmente por meio delas. Com as associações formalizadas, é possível assinar em nome dos fandanguinhos, propor e desenvolver um “projeto” em nome deles, dar “anuência” em nome dos fandanguinhos para que o processo de Registro como patrimônio possa ser feito, ou seja, “os fandanguinhos” passam a existir, eles adquirem existência formal. Isso porque, conforme afirmam Manuela Carneiro da Cunha (2009a: 335) e Marcela Coelho de Souza (2009: 158), “contratos e acordos na verdade produzem aquilo que implicitamente pressupõem, ou seja, criam suas próprias condições de possibilidade”, “instituindo sujeitos talhados à sua medida”. Conforme bem observou Carneiro da Cunha (idem: 339), “onde autoridades e chefes não (pre)existem, inventam-se”¹²⁷. O que ocorre é que o

¹²⁷ Os documentos e atos jurídicos e administrativos que compõem o processo de instrução do registro do Fandango Caiçara como patrimônio imaterial são eloquentes a este respeito. Após o Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN ter julgado a pertinência do registro do fandango, dando parecer favorável à realização do registro, a Procuradoria-Geral Federal emite um parecer de 26 páginas, avaliando a viabilidade legal do Processo Administrativo em questão. Após detalhar, citando diferentes dispositivos jurídicos, os modos legais de realizar o Registro e conceder o título de “patrimônio cultural brasileiro”, o parecer esclarece: “Há de se asseverar, nos termos do estatuto, às fls. 233/241, que a Associação de Cultura Popular Mandicuéra constitui-se em pessoa jurídica de direito privado do tipo sociedade civil sem fins lucrativos, a qual possui legitimidade, nos termos do art. 2º do Decreto n.º 3.551, de 04.08.00, inciso IV”. Este artigo citado pela procuradora “dispõe a respeito de quais pessoas e entes são legitimados para proporem a instauração do processo de registro”. Ele diz: “São partes legítimas para provocar a instauração do processo de registro: I – O Ministro de Estado da Cultura; II – Instituições vinculadas ao Ministério da Cultura; III – Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal; IV – sociedades ou associações civis”. Nota-se, então, como o direito requer um sujeito de direito, o estabelecimento de um contrato (legal) corresponde a criação de um sujeito (legal), por isso, “onde autoridades e chefias não (pre)existem, inventam-se” (Carneiro da Cunha, 2009a: 339). Para que o registro esteja em conformidade com a lei ele precisa criar a figura jurídica dos “fandanguinhos”, o que produz efeitos importantes. Para o Iphan, tudo se passa como se o processo de Registro estivesse em conformidade com a lei, já que a “anuência” foi dada e que há uma associação civil que representa os fandanguinhos que possui legitimidade para provocar a instauração do processo de registro. Contudo, quem são os fandanguinhos representados por esta associação? Talvez seja por isso que os pesquisadores do Museu Vivo preferiram endossar o pedido de registro com a assinatura de mais de 400 pessoas, obtidas durante um evento promovido por eles. Evidentemente, não foram só “os fandanguinhos” que assinaram o abaixo-assinado, mas isso já era suficiente para dar mais legitimidade ao pedido, que se fosse feito somente via associações não teria representatividade, já que as associações estão nas mãos de pessoas bastante específicas, que contrastam bastante com os demais fandanguinhos. Inclusive, o parecer da Procuradoria-Geral enfatiza também que o ideal seria que as demais associações de fandanguinhos também tivessem anexado ao processo os seus documentos comprovando que elas constituem, assim como a Mandicuéra, “pessoa jurídica com legitimidade para instaurar o processo”, o que daria um pouco mais de legitimidade a ele. O difícil é que a interlocução com o Estado é feita necessariamente através destas associações, de modo que o processo de registro é protagonizado por uma parte ínfima dos fandanguinhos. Para o Iphan, isso não é importante, o processo parece “colaborativo” e “dialógico”, o problema é que entre os

projeto está criando legalmente a figura dos fandanguinhos, dando existência formal a um coletivo que não existia anteriormente. Não se trata apenas de um processo de formalização de algo que pré-existia, mas de criação efetiva. Conforme veremos, a criação desta entidade que se constitui pela propriedade coletiva de um patrimônio comum (“os fandanguinhos”) não é apenas jurídica, se é que podemos separar o Direito do restante da vida social.

Existem, ainda, dois pontos de cultura que trabalham com o “resgate do fandango” e da “cultura caiçara” que foram importantes “parceiros” do projeto, mas que foram criados por conta própria, sem a participação direta dos pesquisadores do Museu Vivo. Um deles é o ponto de cultura da Associação de Cultura Popular Mandicuéra, localizado na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, a qual já nos referimos em outros momentos. O outro é o Ponto de Cultura Caiçaras, criado pelo Instituto de Pesquisa Cananéia (IPEC), uma ONG que desenvolve atividades de educação ambiental e pesquisas visando a conservação da vida selvagem da região. Este ponto de cultura procura desenvolver atividades relacionadas à “cultura digital”, que é um dos principais enfoques do programa Cultura Viva, elaborando livros, discos, documentários e histórias em quadrinhos relacionados à cultura local tendo como premissa a utilização de *software livre*¹²⁸. Outro importante “parceiro” do projeto Museu Vivo foi a ONG Rede Cananéia, que congrega uma série de associações que desenvolvem diferentes “projetos” para o fortalecimento da cultura caiçara. Segundo os responsáveis pelo projeto Museu Vivo, além destes “parceiros” já citados, integram a rede mobilizada por eles a própria Associação Cultural Caburé, além do “Núcleo de Estudos de Populações de Áreas Úmidas Brasileiras, da Universidade de São Paulo (Nupaub/USP), coordenado pelo Prof. Diegues” (Pimentel *et al.*, 2011: 16).

fandanguinhos se criam novas autoridades com poderes que os mais velhos não tem como competir. É interessante notar que a Associação Mandicuéra, que no processo jurídico de registro consta como a representante oficial dos fandanguinhos, não foi criada com este objetivo, mas sim para que os seus fundadores pudessem realizar “projetos”. A patrimonialização é que acaba promovendo estas mudanças, que não são meros detalhes jurídicos formais, já que de fato é com ela que o Iphan se comunica e não com “os fandanguinhos”.

¹²⁸ Este é mais um exemplo daquilo que discutimos no segundo capítulo sobre a produção e proliferação de coisas caiçaras, que vão dando existência à “cultura caiçara” e pessoas caiçaras.

Para além das interessantíssimas discussões sobre o programa Cultura Viva, os pontos de cultura, a indução do associativismo¹²⁹ e a “oficina de projetos culturais”, gostaria de chamar a atenção para algumas implicações da criação desta “rede de fandagueiros e parceiros do fandango” incentivada pelo projeto Museu Vivo. Ao dar vida a essa “rede”, auxiliando inclusive na adição de alguns pontos dela com a criação de dois pontos de cultura, o projeto Museu Vivo dá início a uma inédita mobilização *regional* em torno do fandango, que contrasta

¹²⁹ Um dos efeitos mais evidentes da criação de pontos de cultura e associações é o empoderamento de algumas pessoas em detrimento de outras. Todas estas instituições possuem em suas fileiras um tipo muito *sui-generis* de “liderança”, formada essencialmente por jovens que possuem vínculos com jovens de outros pertencimentos sociais, como turistas, músicos, produtores culturais e participantes de projetos de extensão universitária. Por terem muitos “parceiros” e domínio sobre uma linguagem técnico-burocrática específica, eles conseguem com facilidade obter recursos financeiros que colocam os grupos de fandango formado por pessoas mais velhas em desvantagem. Especialmente em Paranaguá, onde existem vários grupos de fandango formado por pessoas mais velhas bastante consolidados, este tipo de discrepância gerou alguns conflitos. Os fandagueiros mais velhos tentaram de inúmeras maneiras criar associações, mas apenas um grupo conseguiu, a muito custo, porque contou com o apoio de um político local, vereador da Ilha dos Valadares. Isto pouco adiantou, uma vez que a constituição de uma associação é apenas o passo inicial para concorrer em editais de financiamento à cultura. O mais interessante a observar, contudo, é o fato muito evidente de que os fandagueiros mais velhos procuraram compensar a sua posição desfavorável com o acionamento de políticos locais, fazendo um percurso diametralmente oposto aos dos grupos formados por jovens, que acessam recursos diretamente com o governo federal, sem precisar estabelecer qualquer tipo de relação com vereadores locais e com a Fundação Municipal de Cultura, que foi justamente onde os mais velhos encontraram abrigo. Nestes processos ficou muito evidente a existência de dois tipos opostos e complementares de política: uma supostamente mais moderna e a outra aparentemente mais arcaica, mas ambas ancoradas em relações pessoais, em amizades, troca de favores, muito distante da pretensa impessoalidade que rege as trocas com o Estado. Outro desdobramento interessante ocasionado pela realização de muitos “projetos”, que envolvem entrevistas, gravação de documentários e etc., é que os grupos formados por fandagueiros mais velhos ganharam cada um uma espécie de porta-voz oficial: uma pessoa que não toca ou dança no grupo, mas que fala em nome dele em reuniões porque tem mais escolaridade e consegue com menos dificuldade reivindicar as demandas dos grupos. Em um dos casos, por exemplo, a pessoa escolhida para isso (sintomaticamente) é um parente do “mestre” que participa de vários outros “conselhos” do município, como o conselho tutelar. Como começaram a ser realizados muitos “projetos” a cotação do fandango subiu muito, alimentando muitas expectativas nos mestres, que ficam tentando participar e se beneficiar minimamente desta “inflação” do fandango, o que nunca ocorre, deixando a sensação de que eles estão fazendo algo errado ou estão sendo passados para trás. Já no final da minha pesquisa, a relação entre um destes fandagueiros mais velhos e um jovem fandagueiro estava atingindo um nível bastante belicoso, que foi bastante dissipado e diminuído com a realização de uma reunião com o IPHAN, para tratar da “salvaguarda do fandango”, quando os fandagueiros mais velhos finalmente conseguiram acessar estes fóruns anteriormente ocupado apenas pelos mais jovens. Outro aspecto interessante que decorre da grande centralidade adquirida pelos editais e projetos é que, em alguns casos, isto pode tanto empoderar as lideranças, que dominam esta linguagem, como pode promover o empoderamento justamente daqueles fandagueiros mais excluídos, que estão o mais distante possível do universo dos editais e dos financiamentos, que acabam sendo identificados como representantes ideais do fandagueiro de raiz, “mestre da cultura popular”, tão valorizados pelos editais e projetos. Este é o caso da chamada Família Pereira, o único grupo formado por pessoas mais velhas que já se apresentou em importantes casas de espetáculos Brasil afora, e que também já gravou discos em parceria com artistas profissionais.

com inúmeras outras iniciativas de caráter local realizadas anteriormente. Antes do projeto Museu Vivo jamais havia sido aplicada uma política ou um projeto considerando “os fandangueiros” como uma unidade. Inami Custódio Pinto, por exemplo, trabalhou basicamente com os fandangueiros da Ilha dos Valadares, em nenhum momento ele procurou reunir os fandangueiros do Paraná e de São Paulo, ou mesmo os fandangueiros de diferentes localidades do Paraná. O projeto Museu Vivo, ao contrário, desde o início está voltado para todos os fandangueiros, o seu objetivo não é registrar ou apoiar um ou outro grupo de fandango, mas todo o “universo sociocultural” e o “território” delineado pelo fandango. Evidentemente, isto está ligado ao desejo dos executores do projeto de encaminhar a patrimonialização do fandango, que pressupõem a realização de um inventário extenso de todo o universo delineado por ele. Entende-se que não é apenas o fandango em si que deve ser protegido, mas também os meios que garantem a sua existência, ou seja, todo o “universo sociocultural” delineado pelo fandango.

Contudo, conforme explicam os responsáveis pelo projeto (Pimentel *et al.*, 2014: 32): “During this initial stage, not many people were aware of the existence of a sociocultural ‘fandango universe’ that covers the entire coastal region of south-eastern Brazil. Many did not know that fandango went far beyond the borders of their immediate localities”. A idéia de criar uma “rede” articulada em torno de um “museu território” pretende conectar várias pessoas e instituições revelando um “universo sociocultural” e um “território” associado à prática do fandango, que unificaria e singularizaria toda esta região, mas da qual os fandangueiros ainda não eram conscientes. Até o início do projeto, a maioria dos fandangueiros sequer imagina que “o fandango ia além das fronteiras das suas localidades imediatas”. Conforme o projeto Museu Vivo vai conectando os pontos desta rede vai surgindo um “território” e um “universo sociocultural” caracterizado pela presença de uma comunidade de fandangueiros, mas, conforme os próprios participantes do projeto explicam, os fandangueiros não tinham consciência da existência destes entes, é o próprio projeto que através de várias ações vai propiciando a emergência desta “rede” e deste “território” fandangueiro.

Além de os fandangueiros não imaginarem que “o fandango ia além das fronteiras das suas localidades imediatas”, Joana Corrêa explica que haviam

outras dificuldades para reunir “os fandanguheiros” em uma mesma “rede” e em um mesmo “universo sociocultural”. Segundo ela (2013: 26), “o contato entre fandanguheiros paulistas e paranaenses se mostrava na época bastante restrito”, devido à “dificuldade real de circulação entre o litoral dos dois estados”¹³⁰. Adicionalmente, ela explica que agravava este quadro o fato de que “No Paraná, circulavam muitas publicações ratificando um sentimento de exclusividade do fandango como ícone da representação da cultura popular nativa do estado”, enquanto “em São Paulo, o fandango era mais fortemente associado ao modo de vida caiçara”. Por este motivo, segundo ela, “o aspecto central do Museu Vivo do Fandango era [...] o estímulo à interação entre praticantes do fandango de municípios litorâneos de São Paulo e do Paraná” (Ibid.).

Além de os fandanguheiros não compreenderem que eles estão inseridos em um “universo sociocultural” específico, neste momento o fandango possui significados muito distintos no Paraná e em São Paulo, conforme procuramos demonstrar nos capítulos anteriores. No Paraná, o fandango sempre foi tratado como a maior expressão do folclore local, algo que se deve principalmente à atuação de Inami Custódio Pinto, mas não somente. Em São Paulo, os folcloristas jamais reivindicaram o fandango como algo próprio do estado, neste caso, quem reivindicou a propriedade do fandango foram as “populações tradicionais caiçaras”, que diante dos “conflitos ambientais” afirmam que o fandango faz parte do seu “modo de vida tradicional”. Em grande medida, o que o “museu território” e a “rede fandangueira” capitaneada pelos executores do projeto pretende fazer é justamente *transcender estas divisões* em favor de um único fandango: o fandango que articula um “território” e um “universo sociocultural” específico, o fandango que não é nem paulista nem paranaense, um fandango que já existia nesta região antes de serem criadas as atuais

¹³⁰ De fato, apesar dos vários núcleos populacionais existentes nesta região estarem geograficamente próximos, não há como circular facilmente entre eles. Neste sentido, é muito raro que os fandanguheiros conheçam todo este “território” e circulem nele. Mestre Leonildo Pereira, por exemplo, que é o fandangueiro que mais viaja entre estes locais, pois é requerido frequentemente para participar de bailes e outros eventos relacionados ao fandango, nunca conheceu a Juréia, por exemplo. Mestre Brasília, da Ilha dos Valadares, nunca conheceu Superagüi (além de muitas outras ilhas, praias e vilas), que fica muito próximo de Paranaguá.

divisões político-administrativas¹³¹, enfim, o Fandango Caiçara, o fandango visto como algo próprio do Ser caiçara, o mesmo que foi objeto da patrimonialização pelo IPHAN, o fandango como “bem cultural”.

Os proponentes do projeto, bastante engajados nas discussões sobre o patrimônio imaterial, tratam o fandango nos termos do Decreto 3.551/2000¹³², no qual “bens culturais” são compreendidos como “referências culturais”, isto é: “objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidades, são o que popularmente se chama de “raiz” de uma cultura” (Iphan, 2000: 29). Ainda que os fandanguheiros não estejam conscientes disso, excetuando os membros da AJJ e alguns “parceiros do fandango”, o projeto Museu Vivo pretende mostrar como o fandango constitui e representa a “raiz” da “cultura”, do “território” e da “identidade” caiçara. Para isso, o “aspecto central” do projeto é estimular a interação entre fandanguheiros do Paraná e de São Paulo e conectá-los a uma mesma “rede” para que eles entendam que todos (supostamente) estão a fazer a mesma coisa, que todos integram uma mesma comunidade e que todos devem se responsabilizar pela gestão do patrimônio que eles detêm e que deve ser “valorizado”¹³³.

Além do estímulo à interação entre fandanguheiros dos dois estados, a tentativa de fazer com que “os fandanguheiros” constituam uma grande unidade também se dá através do livro, dos discos e principalmente dos encontros regionais de fandanguheiros promovidos pelo projeto.

No início do projeto, em 2005, muitos fandanguheiros, de um lado e de outro, desconheciam a existência de uma **unidade cultural relacionada ao fandango** que fosse além do litoral de seu próprio estado. *Esta reintegração também se deu de forma gradual na constituição do museu, tendo sido reconhecida fundamentalmente a*

¹³¹ Conforme veremos em seguida, este raciocínio de que o fandango é caiçara porque ele é anterior a criação das atuais unidades administrativas foi feito por Antonio Carlos Diegues, em uma reunião com os fandanguheiros de Paranaguá, convocada pelo IPHAN.

¹³² “Consideradas as experiências de campo, o referencial teórico apresentado e o diálogo com outros mediadores culturais que já haviam trabalhado localmente, foi formulado o projeto Museu Vivo do Fandango, *focando o Fandango como um bem cultural dos municípios de Cananéia, Iguape, Paranaguá, Guaraqueçaba e Morretes*. Trata-se de uma proposta de integração da rede de músicos, construtores de instrumentos, agentes culturais e pesquisadores que atuam em toda a região, *a fim de fortalecer e amparar ações voltadas ao Fandango, atraindo a atenção da sociedade local, de visitantes e turistas*”. (Corrêa, 2006: 410, grifos meus).

¹³³ Por estar delineando um conjunto de fandanguheiros que teriam uma *ligação cultural* com o fandango, o Museu Vivo do Fandango deixou de registrar o grupo de fandango de Curitiba, o que não deixou de frustrar Dona Mide.

partir de 2006, com o lançamento de um livro e um álbum musical duplo, intitulados Museu Vivo do Fandango durante o I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara realizado no município de Guaraqueçaba (Pimentel et al., 2011: 11, grifos meus)

Ainda que nos conteúdos das publicações [livro e folhetos] tenhamos optado por manter uma organização a partir de demarcações espaciais (estados e municípios) – afinal, tratava-se de um museu de território – **a abordagem conceitual do fandango como unidade central de referenciamento acabou por ser efetivamente compartilhada e apreendida durante o encontro** [de fandango e cultura caiçara, realizado em Guaraqueçaba]. (Corrêa, 2013:195, grifos meus)

É difícil saber se o livro e o disco produzidos pelo projeto foram realmente capazes de promover esta mudança, mas é provável que sim. O livro é formado por pequenas biografias de 89 fandanguheiros e pelo histórico de 20 grupos de fandango, que constituem quase a totalidade do livro. Compõem o livro, ainda, um texto do sociólogo Antonio Carlos Diegues, contextualizando a região onde o fandango ocorre (o “território” e o “universo cultural” do fandango), um outro de Joana Corrêa e Daniella Gramani traçando um panorama sobre o fandango, além de uma bibliografia comentada sobre fandango, escrita pelo antropólogo Edmundo Pereira. As biografias e históricos dos grupos são narradas pelos próprios fandanguheiros, sendo que a voz dos pesquisadores fica restrita às outras seções do livro. Conforme os responsáveis pelo projeto relatam, com isso eles pretendiam fazer com que os fandanguheiros se apropriassem e narrassem a sua própria história/cultura.

As falas dos fandanguheiros foram obtidas por meio de entrevistas, sendo que, segundo os responsáveis pelo projeto (Pimentel et al., 2011: 12, grifos meus), “devido aos limites de tempo e ao vasto universo a ser registrado”, foi estruturado “um roteiro norteador das entrevistas abarcando dados biográficos, trajetória de envolvimento com o fandango, aprendizado, forma musical, dança, construção de instrumentos”. Centrada nestas questões-chaves as pequenas biografias aparecem no livro de modo redundante, com os fandanguheiros relatando de modo muito semelhante a vida nos “sítios”, onde o aprendizado do fandango se deu através dos parentes, durante a infância e por imitação. O livro evidencia a diversidade do fandango e dos fandanguheiros, enfatizando as diferentes afinações, formas de tocar e formato dos grupos, mas isso não impede que os relatos revelem um universo bastante homogêneo: um depoimento complementa o outro convergindo para um relato bastante coeso, no qual o leitor

vai pouco a pouco compreendendo que o fandango é o “divertimento” próprio dos caiçaras, que faziam o fandango após os tradicionais mutirões de auxílio vicinal. Mesmo que boa parte dos fandanguheiros não saiba ler, o que pode diminuir de algum modo o efeito do livro sobre eles, é fácil visualizar no livro que se trata de uma cultura mais ou menos comum, que tem como um dos seus principais diacríticos a prática do fandango.

O mesmo ocorre com o disco. Certamente, aqueles fandanguheiros que não conheciam fandanguheiros de localidades vizinhas vão entender, ao ouvi-lo, que o fandango é mais ou menos o mesmo em diferentes lugares e que ele continua vivo não apenas na sua localidade, mas em toda a região¹³⁴. Muitos fandanguheiros, inclusive, incorporaram ao seu repertório músicas que eles conheceram através do disco, o que acabou por promover uma maior integração entre os fandanguheiros e os fandangos de distintas localidades, conforme pretendia o projeto.

Segundo afirmam os responsáveis pelo projeto, além do disco e do livro, exerceram papel fundamental na integração entre fandanguheiros de distintas localidades os dois encontros regionais de fandango e cultura caiçara promovidos por eles. Durante a pesquisa, praticamente todos os fandanguheiros com quem eu estive citei os encontros de 2006 e 2007 como eventos paradigmáticos em suas vidas, justamente pelo impacto de ver tantos fandanguheiros e grupos de fandango que eles não imaginavam existir¹³⁵. Em

¹³⁴ Para uma discussão atenta dos muitos efeitos e atores implicados na produção recente de discos etnográficos, oportunistizados por editais de registro do patrimônio imaterial, que complexifica a relação entre pesquisador e pesquisados geralmente escondidas pelas ideias de “dialogismo”, “mediação”, e pelo caráter “colaborativo” destas produções culturais, conferir GUÉRIOS, 2013.

¹³⁵ Uma entrevista realizada por Carmen Lucia Rodrigues (2013: 134) com o fandanguheiro José Pereira, membro da Família Pereira, morador do Ariri (Cananéia), dá uma boa mostra deste processo: “veio um pessoal de Curitiba lá no Rio dos Patos [Guaraqueçaba], que eu nem tava morando lá. Falaram com meu irmão, vieram a primeira vez, filmaram, escutaram, depois vieram a segunda vez e começaram a dançar o fandango. [Quem é esse pessoal?] É Rogério Gulin e Oswaldo da 'Viola Quebrada' de Curitiba. Ai foram, fizeram um projeto lá, arrecadaram um dinheiro e mandaram nos chamar pra gravar um CD. Gravaram um CD duplo, um da família Pereira. Dessa data em diante, ai o fandango foi se levantando. Dançando o sapateado, tocando assim. Depois teve o pessoal do Rio de Janeiro, o Alexandre do 'Museu Vivo' e fizeram esta festa em Guaraqueçaba. Depois dessa festa e do 'Museu Vivo' é que o pessoal se animou e muitos grupos formaram-se: Marujá, Valadares... *Tinha um grupo, acho que agora tem uns dez ou quinze*: Guaraqueçaba, Morretes... Ai nasceu muita coisa depois do CD e do 'Museu Vivo do fandango'. [Para ir para o encontro de fandango] Tinha uma escuna que ia pegando os grupos do Ariri, do Marujá, Vila Fátima, tudo essas parte pra lá, tudo em Guaraqueçaba. Era bonito,

geral, o fandango é tocado em poucos e pequenos bairros rurais do litoral, pessoas que viveram a vida inteira na Ilha dos Valadares, como o mestre Brasília, por exemplo, não conheciam os fandanguheiros de Superagüi e de Guaraqueçaba, que são localidades muito próximas. Pode-se imaginar, então, o espanto que deve ter sido ver tantos fandanguheiros reunidos. Neste momento, com exceção do município de Iguape, onde são realizadas as “domingueiras”, bailes de fandango são raros na maioria destes municípios. Não apenas no município de Morretes, onde eles praticamente não ocorrem, bailes ou apresentações de fandango são eventos em geral destacados do cotidiano, o que contrasta radicalmente com a situação vivida no encontro, onde havia centenas de fandanguheiros, além dos outros expectadores e participantes do evento. Não era preciso ler o livro e ouvir os discos, bastava estar presente neste encontro com mais de 200 fandanguheiros para entender que todos eram semelhantes e que o fandango, conforme pretendia o projeto, estava “vivo” em toda a região do litoral norte paranaense e sul paulista. De todas as iniciativas tomados no âmbito do projeto Museu Vivo, sem dúvida, os encontros foram os mais decisivos para os fandanguheiros compreenderem (ou começarem a compreender) que eles estavam inseridos em um mesmo “universo cultural” e que todos representavam uma mesma cultura.

Os encontros foram importantes também para encorajar muitos fandanguheiros a formarem os seus próprios grupos de fandango (a maioria dos existentes atualmente), o que aumentou ainda mais a extensão da “rede”, do “território” e do “universo cultural” delineado pelo fandango. Os encontros foram também as primeiras ocasiões em que eles figuraram publicamente e coletivamente na qualidade de representantes do fandango. Eles tanto se viram como membros deste grupo, como representaram este grupo para uma grande

muito! Brincadeira... Tinha gente que a gente nem conhecia de um monte de lugar, tinha gente de Juréia, Iguape que a gente nunca viu. Eu, principalmente, nunca vi essa gente, e aí em Guaraqueçaba, a gente era tudo amigo, tudo era amigo da gente! Essa festa lá era bom por causa disso, nem a polícia não tinha. Acho que era umas mil e quinhentas pessoas. E não tinha nem polícia porque era tudo fandangueiro, não tinha como brigar com ninguém. Bebida, porre, você não via. Bebia, claro, cataia essas coisas, mas com certo limite. Bonito! (...) Eu falei com todo esse pessoal que eu queria ver e não conhecia muito amigo. Choravam até... É verdade, nós chorava assim, muito bom demais. E ficava muito alegre e queria combinar de se encontrar... A gente nunca teve na vida isso de se encontrar os fandangueiro assim. Muito bom!

audiência, seja através das apresentações artísticas, seja durante os debates programados no evento.¹³⁶

Além de criar associações representativas, transformar casas de fandangueros em pequenos museus, publicar um livro com pequenas biografias de todos os membros da comunidade fandanguera, lançar um cd duplo com a participação da maioria dos grupos, o projeto Museu Vivo do Fandango consegue agregar todos eles em um encontro, onde eles se reúnem com um mesmo objetivo: conversar, debater e refletir sobre o que eles deveriam fazer a respeito do fandango, o *seu* “patrimônio”. Os temas dos debates e mesas-redondas do evento – “O fandango de ontem e hoje”; “O jovem no fandango”; “Associações e mutirões” – são reveladores de como eles estavam sendo convidados a gerir, possuir e responsabilizar-se pela continuidade do patrimônio que agora eles detêm.

A reunião entre muitos fandangueros que anteriormente não imaginavam que “o fandango ia além das fronteiras das suas localidades imediatas” é significativa de como o projeto não está apenas “valorizando” o fandango, mas reunindo e dando forma a um novo coletivo, que não pré-existia ao projeto. O que nos interessa, aqui, é observar como “a produção de objetos culturais é indissociável da produção de sujeitos sociais. Temos práticas tradicionais configurando sujeitos novos, práticas novas fazendo re-emergir sujeitos tradicionais, enfim, uma intrincada rede de possibilidades, que não pode ser abordada, jamais, a partir de uma simples oposição entre o “tradicional” e o “novo” (Gallois, 2007: 99).

O projeto influí, ainda, de outras maneiras para conscientizar os fandangueros sobre o “território” específico no qual eles estão inseridos e sobre o “universo cultural” que eles representam. O fandango pode até unificar todo este universo, mas o fandango em si é considerado apenas uma

¹³⁶ O projeto Museu Vivo do Fandango é muito elogiado pelos fandangueros. Considera-se que de fato eles foram valorizados e que todo o esforço do projeto foi uma atitude de deferência a eles e ao fandango. Elogia-se também o fato do projeto ter pago pelo direito de uso de imagem e também pelas despesas com viagens e hospedagem. Aqueles fandangueros mais acostumados com a realização de “projetos”, como Dauro, Aorélio e José Muniz, responsáveis pelas associações representativas dos fandangueros, consideram o projeto Museu Vivo uma ótima iniciativa, devido ao “retorno” que eles deram para a comunidade, algo que distingue este projeto de muitos outros.

manifestação/expressão cultural. Portanto, ele precisa expressar alguma cultura, que é a “cultura caiçara”:

As primeiras reuniões realizadas no âmbito do projeto aconteceram no primeiro semestre de 2005 em Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape. Um dos pontos bastante debatidos foi o próprio emprego do termo “caiçara”, que apesar de muito difundido em São Paulo pela notória contribuição dos estudos e publicações do antropólogo Antonio Carlos Diegues, nesta época era alvo de disputas no Paraná. Enquanto alguns fandanguheiros mais velhos associavam a palavra à uma denotação pejorativa – indolente, preguiçoso – gerações mais novas se reconheciam, formando, por exemplo, o grupo Caiçaras do Paraná. **A afirmação e produção de uma identidade caiçara dentro do projeto se deu de forma gradual**, tanto pela participação do Prof. Diegues, quanto pela causa política e cultural defendida especialmente pela Associação dos Jovens da Juréia, com destaque para a atuação de Dauro Marcos do Prado, hoje representante caiçara na Comissão Nacional de Povos e Comunidades Tradicionais (Pimentel *et al.*, 2011: 10-11).

Entre os fandanguheiros do Paraná o termo “caiçara” é adotado com o sentido de identidade cultural sobretudo pelos mais jovens, como os membros da Associação de Cultura Popular Mandicuéra, da Ilha dos Valadares, e os integrantes do grupo Fandanguará, de Guaraqueçaba¹³⁷. A maioria dos fandanguheiros mais velhos é indiferente e não tem problemas em ser associado com esta ideia, com a exceção de mestre Romão, da Ilha dos Valadares, que prefere a ideia de “caboclo”, que indica um homem “trabalhador”, segundo ele, ao contrário do que ocorre com a palavra “caiçara”. Dos fandanguheiros mais

¹³⁷ O grupo “Caiçaras do Paraná”, citado pelos executores do projeto, teve uma duração efêmera, em torno de cinco anos, e já não existe mais. Este era um grupo formado apenas por jovens dançarinos, remanescentes do Grupo Folclórico Mestre Romão, que não contava com o apoio de um conjunto musical. O grupo era voltado apenas para shows, chegando a se apresentar em festivais folclóricos fora do país. O grupo Fandanguará, citado por mim, é formado pelos mesmos integrantes do grupo Fâmulos de Bonifrates, organizado pelo historiador e fandangueiro José Muniz, mas dedica-se apenas ao fandango. O grupo Fandanguará é formado apenas por jovens, que de modo semelhante ao que acontece com os membros do grupo de fandango da AJJ, precisam lidar com o fato de alguns participantes do grupo podem, dependendo da ocasião, sair do município para procurar melhores condições de vida na cidade, fazendo com que o grupo tenha mais dificuldade de se reunir, por isso, eles acabam se reunindo principalmente nas férias, feriados ou em eventos agendados. José Muniz, líder do grupo, recentemente publicou um artigo que resultou da sua especialização em História refletindo sobre as transformações do fandango e alguns dilemas postos por este novo cenário marcado pela realização de espetáculos artísticos e pelo recebimento de cachês, postura recusada por estes jovens do Fandanguará, que se preocupam mais em tornar o fandango algo cotidiano dos moradores do centro de Guaraqueçaba, do que propriamente lucrar ou fazer sucesso com o fandango. O artigo escrito por José Muniz está disponível em:

<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/search?updated-max=2014-04-08T17:48:00-03:00&max-results=1&start=6&by-date=false> (Acesso em: 17/09/2014).

velhos do Paraná, quem utiliza o termo “caiçara” é principalmente mestre Leonildo Pereira, o que está ligado ao fato de ele morar em uma área abrangida pelo Parque Nacional do Superagüi, em Guaraqueçaba, onde os moradores convivem com sérias restrições ambientais¹³⁸. Em geral, então, a adoção deste termo no Paraná depende muito da ocorrência ou não de conflitos ambientais em certas regiões, ainda que muitos fandangueiros que morem em áreas onde não exista este tipo de conflito, como a Ilha dos Valadares, já tenham vivido este tipo de experiência no passado, quando moravam em lugares próximos dali, onde havia este tipo de problema. Estes fandangueiros que em razão dos conflitos ambientais acabaram migrando, por exemplo, para a Ilha dos Valadares, são muito críticos ao “meio ambiente”, mas como a migração para estes novos locais de certa forma encerra o conflito que eles viviam, eles se mantiveram distante destas questões que envolvem conflitos de terra e a reivindicação de direitos.

No Paraná, então, a ideia de “caiçara” tem baixa circulação, contrastando com o que ocorre em São Paulo e também em alguns lugares do Rio de Janeiro¹³⁹. Ela é usada sobretudo pelos mais jovens e sem estar associada às

¹³⁸ O município de Guaraqueçaba tem mais de 90% do seu território delimitado como área de preservação ambiental. Leonildo Pereira conhece como ninguém o drama dos conflitos ambientais. A sua família, a conhecida Família Pereira, ocupava um grande sítio no Rio dos Patos, em Guaraqueçaba, onde viviam aproximadamente 40 pessoas, que foram totalmente “dissipadas” devido às proibições ambientais. A maioria dos Pereiras migrou para Paranaguá, Iguape e Cananeia, sendo que ele foi um dos poucos que permaneceu em Guaraqueçaba, em um lugar consideravelmente inóspito. Por isso, Leonildo constitui um caso raro de um bom fandangueiro (versátil/virtuoso) e que ainda mora no sítio ou “no mato”, como ele diz. Um pouco por este motivo, Leonildo pode ser considerado o principal ícone dos fandangueiros (é ele que estampa a capa do livro *Museu Vivo do Fandango*; o disco *Viola Fandangueira* do grupo *Viola Quebrada* também inicia com um fala sua, um depoimento bem ao gosto dos amantes do gênero *moda-de-viola*, que chama mais a atenção pela forma rústica, prolixa e repleta de arcaísmos e trejeitos, do que pelo conteúdo literal em si), já que ele encarna como ninguém a imagem do mestre fandangueiro, construtor de instrumentos, virtuoso da rabeca, conhecedor da natureza e de uma infinidade de modas, etc. Como ele próprio diz, “tô virado num caixeiro viajante, sou artista, não paro em casa que nem caixeiro viajante”. Além de exímio fandangueiro, Leonildo é um poderoso, carismático e eloquente orador, seja quando fala sobre fandango, seja quando critica as políticas ambientais. Também por isso, Leonildo é convidado inúmeras vezes para representar “os fandangueiros” em diferentes eventos, sejam eles dedicados à “cultura popular”, como o Encontro Nacional de Culturas Populares e o Encontro Mestres do Mundo, sejam dedicados à viola caipira, como o *Voa Viola*, sejam eventos relacionados às “comunidades tradicionais”.

¹³⁹ Muitas comunidades do litoral fluminense adotam e reivindicam a identidade de caiçara e vivem conflitos semelhantes aos vividos na Juréia. No entanto, lá o fandango não é praticado. Recentemente, algumas associações representativas destes grupos formalizaram o pedido ao

questões envolvendo conflitos territoriais. Logo, é diferente do ocorre na Juréia (SP), onde se encarna, se vive e se sente como sendo um caiçara de modo alternativo ao que ocorre no Paraná. Recentemente, este quadro sofreu uma pequena inflexão vinda da Ilha do Superagüi (Guaraqueçaba, PR), onde os moradores têm se organizado para reivindicar direitos territoriais. Alguns moradores reivindicam a identidade de “caiçara”, mas quem representa e organiza politicamente estes moradores é o MOPEAR (Movimento dos Pescadores Artesanais do Paraná), que reivindica a identidade de “pescador artesanal”, que não possui a mesma ênfase “étnica” ou “cultural” que a categoria “caiçara”, apesar de ela também fazer referência a uma “população tradicional” nos termos do Decreto 6.040/2007¹⁴⁰. De qualquer maneira, pode-se dizer que no Paraná, no período em que o projeto Museu Vivo do Fandango foi realizado, a ideia de caiçara constava apenas do vocabulário dos mais jovens e não com a mesma força e frequência em que ela é utilizada atualmente.

Não temos informações que nos permitam compreender de que maneira Dauro e Antonio Carlos Diegues ajudaram na “afirmação e produção de uma identidade caiçara dentro do projeto”, conforme destacado no último excerto. Dauro apenas me contou que ele teve uma participação importante no projeto, ele foi o único morador dos cinco municípios contratado para auxiliar na realização da pesquisa de campo que subsidiou todo o projeto:

Então o Museu Vivo do Fandango veio pra cá, a Joana e o Alexandre, pra visitar o litoral aqui. Eles são do Rio de Janeiro, da Associação Cultural Caburé, aí vieram visitar. A Joana, inclusive, veio comigo pra Cachoeira do Guilherme [no coração da Juréia], foi lá numa reza de 20 de setembro. A gente já organizava a comunidade lá. Daí eles falaram que iam escrever um projeto pra Petrobrás. Me incluíram nesse projeto. Daí foi aprovado também em 2004, eu acho. [...] No Museu Vivo a gente foi de comunidade em comunidade, são cinco municípios, pra juntar os fandangueiros que estavam aí adormecidos, que muita gente saiu da Jureia foi pro Rocio [Iguape, onde ocorre a Domingueira do Nelsinho] e parou de tocar viola. Outra saiu lá não sei da onde foi pra Cananeia, outra foi... sabe? Aí a gente foi falando do

IPHAN de abertura do processo de Registro do “Modo de Fazer Canoa Caiçara”, que foi aceito pelo Instituto.

¹⁴⁰ Segundo este decreto, considera-se “população tradicional” os: “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição”.

projeto, estimulando, fazendo fandango aqui, aí as pessoas foram se animando, então o museu do fandango deu essa força.¹⁴¹

Em relação ao professor Antonio Carlos Diegues, para além do seu ativismo acadêmico, que resultou em dezenas de livros sobre as “populações tradicionais caiçaras”, é mais difícil saber como ele pode ter ajudado na “afirmação e produção de uma identidade caiçara dentro do projeto”. Contudo, muitos anos depois, em 2014, eu presenciei uma palestra sua em uma ocasião muito semelhante à do projeto Museu Vivo, na qual ele também fala aos fandanguheiros do Paraná sobre o conceito de “caiçara”, que eu acredito que possa nos ajudar a compreender melhor este tópico. Mesmo que esta palestra tenha sido feita em outro contexto, a comparação é inevitável, já que a motivação desta palestra também era discutir com os fandanguheiros de Paranaguá o emprego do termo “caiçara” para se referir à manifestação cultural objeto da patrimonialização, algo que estes fandanguheiros não fazem ou são apenas indiferentes.

A palestra ocorreu em um evento em Paranaguá, organizado pelo IPHAN, no qual os mestres da Ilha dos Valadares (Romão, Brasília, Nemésio e Aorélio) receberam a certificado do Fandango Caiçara como patrimônio cultural, que foi quando teve início as primeiras conversas para tratar da “salvaguarda” do fandango. Já havia passado quase dois anos que o fandango tinha recebido o título de patrimônio cultural brasileiro (novembro de 2012) e a maioria dos mestres e fandanguheiros mais velhos sequer sabia disso. Para se ter um exemplo, durante toda a minha pesquisa eu não consegui falar com nenhum

¹⁴¹ É importante notar que Dauro é um sujeito excepcional neste contexto, ele tem acumulado mais de vinte anos de luta em favor das comunidades caiçaras, portanto, ele domina uma série de códigos e linguagens que facilitam a interação com estes agentes, o que o diferencia de todos os demais fandanguheiros. Não é à toa que foi ele quem criou o primeiro grupo de fandango de São Paulo, que é ele quem participa mais ativamente do Museu Vivo, que é ele quem representou os fandanguheiros na cerimônia na qual o Iphan declarou o fandango patrimônio cultural brasileiro e que é ele quem representa os caiçaras na Comissão Nacional de Povos e Comunidades Tradicionais. Em grande medida, Dauro possui uma visão muito semelhante a de Diegues e a dos pesquisadores do Museu Vivo à respeito da “cultura”, uma visão facilmente reconhecida como antropológica, que é a mesma visão que subsidia as políticas patrimoniais. Quando os pesquisadores do projeto procuram transcender as divisões entre vários fandanguheiros e fandangos, a visão que é eleita para unificar a todos é a visão de Dauro, de que o fandango representa o “modo de vida das comunidades caiçaras”. Portanto, há uma grande aliança entre estes agentes. Não é sem motivos que logo que o projeto Museu Vivo inicia é criado um ponto de cultura na AJJ, que ocorreu devido à proximidade entre os pesquisadores e Dauro, algo que posteriormente aconteceu com outras pessoas, que também tinham os pré-requisitos exigidos para este tipo de parceria.

deles sobre a questão da patrimonialização, já que eles desconheciam o fato, ao passo que nas associações, como a AJJ, o diploma de patrimônio cultural emitido pelo IPHAN já estava na associação desde a minha primeira ida até lá. Portanto, nesta reunião os fandanguheiros mais velhos da Ilha dos Valadares estavam tendo o seu primeiro contato com os funcionários do IPHAN e pela primeira vez eles estavam sendo tratados oficialmente – por vereadores, pelo prefeito, secretários municipais, por um deputado estadual, por um membro do alto escalão do MinC, pela imprensa, etc. – como representantes do “Fandango Caiçara”, agora, patrimônio cultural brasileiro.

Mais adiante, darei outros detalhes e discutirei outras questões envolvendo esta reunião. Agora, gostaria de destacar a fala do professor Diegues, que abriu os trabalhos do segundo dia deste evento convocado pelo IPHAN, que sucedeu a solenidade de entrega dos certificados realizada na noite anterior na Câmara Municipal de Paranaguá¹⁴². O objetivo, aqui, é tentar imaginar como Antonio Carlos Diegues pode ter ajudado os fandanguheiros do Paraná na “afirmação e produção de uma identidade caiçara dentro do projeto”. Como os pesquisadores do projeto Museu Vivo afirmam que o uso do termo foi muito debatido, pretendemos expor também que tipo de debate se dá em torno desta ideia.

Diegues iniciou sua fala parabenizando os fandanguheiros e seus “parceiros” pelo reconhecimento do fandango como patrimônio cultural, dando início a uma narrativa dirigida aos fandanguheiros comentando sobre as “populações caiçaras” e a sua relação com o fandango¹⁴³:

Eu nasci em Iguape e das minhas memórias mais bonitas é aquilo que resultou do meu contato com os sitiantes, os caiçaras. E eu aprendi coisas que eu não vou esquecer durante a minha vida inteira, que o que o caiçara – e depois eu vou explicar porque eu falo “caiçara” – que o que o caiçara mais valoriza é a sua

¹⁴² A entrega dos certificados aos mestres e a realização de reuniões para tratar da “salvaguarda” do Fandango Caiçara foi realizada por enquanto apenas em Paranaguá, o que em breve deve ser feito também em Iguape, Cananéia, Guaraqueçaba e Morretes, cidades que o Registro e o projeto Museu Vivo apontaram como localidades no qual o fandango ocorre. Nestes lugares, então, até hoje pouco se sabe sobre o IPHAN, a patrimonialização e a salvaguarda.

¹⁴³ Diegues realizou uma palestra muito semelhante a esta, mas voltada para os moradores da Juréia, em um evento de lançamento do projeto “Viola Peregrina”, realizada pela ONG Mongue, ocasião em que ele aproveitou para lançar os cinco volumes da Enciclopédia Caiçara, organizada por ele. A palestra foi transcrita pelos realizadores do projeto e pode ser conferida no seguinte endereço virtual: <http://www.mongue.org.br/violaperegrina/acompasemdiegues.htm>.

independência, sempre foi assim, não é verdade? O artesão sempre fez as coisas com a autonomia, a canoa ia fazer no mutirão, mas ele sabia como tirar e como terminar uma canoa. Então eu aprendi muita coisa com eles.

[...] Eu quero parabenizar os mestres fandangueiros, que tiveram um esforço enorme para manter a sua tradição. Com dificuldade até pra tirar a sua *caxeta* [madeira encontrada em abundância na região, que é utilizada na confecção dos instrumentos musicais do fandango e que tem o seu corte proibido], mas assim mesmo eles mantiveram. Eu quero primeiro agradecer aos fandangueiros, então, e depois nós temos que apoiar, porque eles não fizeram isso sozinho, existe o pessoal do Museu Vivo do Fandango que ajudou a reorganizar e foram eles na verdade que levaram ao IPHAN o pedido do fandango como patrimônio cultural nacional. Então, não se enganem, porque vocês têm também pessoas que te apoiam.¹⁴⁴

Daí em diante, Diegues passa a falar sobre as restrições ambientais e de como elas prejudicaram o fandango e provocaram a migração dos sitiantes para as cidades. Este é a história da maioria dos fandangueiros ali presentes, que deixaram os sítios e vieram para Paranaguá não apenas em busca de melhores condições de vida, mas também devido às proibições ambientais. Posteriormente, Diegues traça uma relação entre eles, que agora estão morando na cidade, e os sitiantes que permanecem nas “praias” e nas “ilhas” apesar dos conflitos socioambientais. A ideia, claro, é que eles se reconheçam como caiçaras, que é um termo utilizado preferencialmente para nomear o morador do sítio e não o morador da cidade.

Pensem bem, **o fandango é de vocês e de vocês ninguém tira**, é só vocês não deixarem. Agora, na terra onde vocês estavam, nos sítios, foi tomado. As autoridades proibiram vocês de fazer suas canoas, suas roças e seus mutirões. Então, é por isso que vocês estão aqui [em Paranaguá, na “cidade”], porque eu imagino a dificuldade que vocês tiveram, as mães de família... Como é que o Estado pode apoiar **a manifestação cultural que é de vocês**, se ele massacra **o seu modo de vida**? Essa mesma autoridade que proíbe vocês de tirar a *cacheta*, que diabo de governo é esse que de um lado quer ajudar vocês e de outro lado quer dar uma rasteira. Vocês sabem que é isso que acontece. Vocês saíram dos sítios, vocês moravam lá não é verdade? Vocês vieram para cá e o fandango veio junto pra cá. Então, hoje, nos nossos sítios tem muita pouca gente que possa fazer fandango, não é verdade? Mas, que continuam lutando pela sua terra. Nós estamos apoiando o pessoal do Parque Nacional do Superagüi, pra que eles permaneçam onde eles estão, e que o Estado, na verdade, os ajude a manter aqueles que querem ficar. Então, eu acho que renascer o fandango também nas comunidades [nas ilhas, nas

¹⁴⁴ Este último ponto destacado por Diegues é importante de ser frisado. Ao contrário do que ocorreu em muitos outros casos (como o do Carimbó, por exemplo), a patrimonialização do fandango se deu, sobretudo, através de “parceiros” e “apoiadores” do fandango. Obviamente, o pedido foi endossado por muitas associações e também por um abaixo assinado que circulou durante os encontros promovidos pelo projeto Museu Vivo. Ainda assim, a pesquisa que subsidia o registro foi toda centralizada pelos próprios pesquisadores, de modo que os fandangueiros não sabiam que isso estava acontecendo ou o que isso significava de fato, apesar disso ter sido debatido durante os encontros promovidos pelo projeto. Quando o IPHAN declarou o fandango “patrimônio cultural” o único fandangueiro que esteve na solenidade, ocorrida no Rio de Janeiro, foi Dauro, da Associação dos Jovens da Juréia e representantes dos “caiçaras” na Comissão Nacional de Povos e Comunidades Tradicionais.

praias, nos sítios] é importante, até porque ajuda eles a ficarem, porque nenhuma comunidade vive só do trabalho, não é verdade? Se a gente viver só trabalhando e sem festa não é possível viver. Então, manter essas festas é fundamental para manter o modo de vida dos caiçaras, dos pescadores, **seja lá como vocês queiram chamar**. Isso é um dos aspectos da questão, que a gente não pode se esquecer, apoiar os que ficaram nas praias na luta por ficar, porque eles não estão fazendo nada de errado, então é uma luta justa. Então é importante vocês se ajudarem, porque vocês têm filhos, sobrinhos e eu sei que vocês voltam para estes lugares quando tem as festas, é importante voltar e apoiar esse pessoal que está brigando para ficar. Mesmo que vocês tenham saído, agora a função de vocês é importante, porque se a gente quiser fazer o fandango pra lá, vocês vão ter que ensinar. Ou eles vêm aqui ou vocês vão lá, não é verdade?

Diegues procura explicar aos fandanguheiros de Paranaguá que o fandango, originalmente, era praticado nos sítios, mas que paradoxalmente, hoje, ele está mais presente na cidade, o que está ligado a um segundo paradoxo, que é o fato do Estado apoiar, por um lado, a manifestação cultural que veio do sítio, ao mesmo tempo que ele massacra o “modo de vida” característico do sitiante. Diegues passa a falar, então, sobre a necessidade dos fandanguheiros de Paranaguá se solidarizarem com os moradores dos sítios de Superagüi, ajudando-os na sua luta por permanecer em seus territórios, o que poderia ser feito também através do fandango¹⁴⁵. Para isso, como veremos logo em seguida, Diegues procura mostrar que o fandango não é “folclore”, mas uma “cultura”, de modo que não adianta ele estar forte na cidade, se na base desta “cultura” (nos sítios) ele está morrendo devido os conflitos socioambientais. É como se o fandango feito na cidade não fizesse sentido, estivesse desenraizado, porque a sua razão de ser – o “mutirão”, o “modo de vida caiçara” – está no sítio, do qual ele está desconectado. Na cidade, o fandango supostamente não está ligado a um “modo de vida” culturalmente específico, então ele não representaria “os caiçaras”, tornando-se “folclórico”.

Então eu acho que essa luta por manter o seu modo de vida nas praias ela é a base na verdade do fandango. O que vocês fazem não é folclore, essas coisas de museus, né? As vezes o pessoal da cidade acha que “ah é coisa do passado”, não é, faz parte do seu modo de vida e vocês tem que estar orgulhosos do seu modo de vida, até porque hoje em dia resta pouca coisa desse modo de vida. [...] Então, o que eu estou querendo dizer, essa é a primeira questão: não dá para separar o modo de vida de vocês do fandango, o fandango faz parte do seu modo de vida, faz parte do mutirão...

Por um lado foi muito bom ter fandango caiçara [patrimonializado], e eu sei que tem algumas pessoas que pensam: “ah... caiçara, pô, eu sou pescador, não sei mais o que”. Eu entendo, o pessoal da cidade sempre menosprezou os pescadores e os

¹⁴⁵ Assim como existe uma dificuldade de circular entre o litoral do Paraná e o de São Paulo, também há uma baixa circulação entre fandanguheiros da cidade e os das praias. Esta é uma segunda dificuldade para fazer com que os fandanguheiros formem uma “unidade cultural”.

caiçaras... “ah você é preguiçoso como um caiçara”, não, eu não sou preguiçoso, só que daí ele falou “então não sou mais caiçara”, mas por que? Porque ele estava com medo de enfrentar, aí o que que ele fez, ele pegou o chapéu e colocou na cabeça, ela aceitou que ele não era caiçara e não pode, sabe por que? **É simples de pensar, vocês estão nessa terra há pelo menos 250, 300 anos... Então a primeira constatação: o fandango existia antes de existir São Paulo, antes de existir Paraná e antes de existir Rio de Janeiro, não é verdade? Então não existe esse negócio de fandango paulista e fandango paranaense, não existe porque a população de vocês veio antes disso aqui e já faziam o fandango antes.** Agora, claro que tem diferença, já disseram né, a afinação daqui é uma, lá é outra, mas é importante que a gente assuma e perca o medo e perder o medo de ser caiçara é dizer “olha, eu tenho uma cultura, essa cultura inclui várias coisas, como essas canoas belíssimas, essas canoas maravilhosas que passam aí, bonitas, nós temos essa cultura e nós somos isso”. Pode chamar de pescador, de caiçara, não tenham medo. [...] A segunda constatação é: **não tenham medo de dizer quem vocês são**, vocês são mestres de fandango, as suas esposas são mestres do fandango, são pescadores, caiçaras, não importa.

Por ações como esta que acabamos de conferir suponho que a presença de Diegues no projeto Museu Vivo realmente deve ter auxiliado de alguma forma na “afirmação e produção de uma identidade caiçara”, como afirmam os responsáveis pelo projeto. Mas, independentemente de saber se estas ideias tiveram ressonância ou não entre os fandanguieiros, o interessante é notar como a própria definição do que o fandango é, de quem ele representa, de que conteúdos ele veicula, não são dadas de imediato. Quando pensamos em uma manifestação musical patrimonializada, que é considerada “uma forma de expressão central no compartilhamento de práticas, modos de vida, saberes e cosmovisões” (IPHAN, 2011: 21), não imaginamos que exista um debate entre os próprios praticantes desta manifestação cultural e outros atores bastante específicos sobre a natureza desta prática cultural. Não imaginamos que a próprio nome deste “bem cultural” é objeto de negociação, ao ponto de exigir algum tipo de explicação, o que neste caso Diegues fez com a maestria de quem dedicou toda sua carreira intelectual para compreender o fenômeno das comunidades caiçaras. O que a fala de Diegues nos permite notar é que a ideia de “cultura caiçara” (assim como de “fandango caiçara”) não é óbvia, não existe por si só, independente das relações sociais, como um ente transcendental, que sempre “esteve lá”, como alguns supõem. Para Dauro e os membros da AJJ, por exemplo, a categoria caiçara foi muito adequada para a situação muito particular que eles vivem na Juréia. Mas, este não é caso de todos os fandanguieiros. Então, a categoria “caiçara” depende dos atores, ela não é um *a priori*, quem

define o que é caíçara não é o pesquisador, ele é o resultado de um imenso debate que envolve um conjunto complexo de relações sociais.

A fala de Diegues também é reveladora de como em Paranaguá é mais difícil substituir a ideia de que o fandango é “folclore” – propalada neste município pelo menos desde a década de 1950 – pela de ideia de que o fandango é “cultura”. Se pensarmos em um hipotético *continuum* delimitado pelo “fandango enquanto folclore” e o “fandango enquanto expressão do modo de vida caíçara”, o fandango realizado em Paranaguá, que sem dúvida é o mais “forte” de todos os municípios, onde existem mais grupos e são realizados mais bailes, é o que supostamente se aproxima mais do “fandango folclórico”, considerando que a ideia de caíçara tem pouca importância neste contexto e que eles estão na cidade, onde os grupos já se consolidaram como grupos artísticos voltados para apresentações, com a presença de dançarinos uniformizados e com a exigência de recebimento de cachês. Paradoxalmente, neste caso, “folclórico” não é sinônimo de coisa morta e descontextualizada: é em Paranaguá, na Ilha dos Valadares, que existem mais mestres fandangueros e construtores de instrumentos musicais, é o único lugar onde todos os grupos dançam mais de quinze marcas de fandango batido e é o lugar onde o fandango está mais presente no cotidiano e no “modo de vida” das pessoas. Revelador deste paradoxo é o convite que Diegues faz aos fandangueros de Paranaguá para que eles socorram o fandango do sítio (não folclórico, mas “cultura”), que conforme vimos durante este trabalho é o que historicamente sustenta toda a “tradicionalidade”, a “pureza” e a “autenticidade” do fandango, que mobilizou ao longo do tempo esforços de folcloristas, artistas, pesquisadores, produtores culturais e órgãos de preservação do patrimônio cultural. O que é tradicional, então? Qual fandango é o mais autêntico? Quem é folclórico, o “fandango” ou “os sítios”? Qual dos dois está desaparecendo? Por isso é tão importante que os dois se unam. Por isso é tão importante que os fandangueros de Paranaguá “percam o medo de dizer que eles são caíçaras”, porque eles são os fandangueros mais ativos, mais importantes, que possuem o maior conjunto de violeiros, rabequeiros, dançarinos, construtores de instrumentos, etc. A chance de efetivamente fazer do fandango “patrimônio” está principalmente nas mãos deles. Diegues também sugere que o fandango deveria “renascer” nas praias, nas ilhas e nos sítios e que isto dependeria essencialmente dos fandangueros

de Paranaguá, onde o fandango já renasceu (como folclore) desde o final da década de 1960, a partir das ações do folclorista Inami Custódio Pinto.

Diegues sabe, assim como todos os pesquisadores que atuam nesta região, incluindo os do projeto Museu Vivo, que em Paranaguá a ideia de “caiçara” tem pouca absorção, tanto quanto em Superagüi (PR), onde a emergência dos conflitos ambientais não ocasionou a emergência da categoria “caiçara”, mas a de “pescador artesanal”¹⁴⁶. Em São Paulo, conforme explicam os realizadores do Museu Vivo do Fandango, pela notória contribuição de Diegues e pela histórica luta dos moradores da Juréia, com destaque para a atuação de Dauro do Prado, a ideia de “caiçara” tem grande absorção. Lá na Juréia, então, eles realmente fazem Fandango Caiçara, eles já entendem que o fandango representa um “modo de vida” particular. Na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, ainda que muitos tenham vivido os conflitos ambientais, eles em alguma medida já foram superados pela própria migração, de modo que poucos se auto identificam como “caiçara”, e quando fazem isso é de um modo distinto do qual é feito na Juréia por exemplo.

Além disso, em Valadares, alguns dos mestres mais importantes, como o Romão e o Brasília, trabalharam durante muitos anos com o folclorista Inami Custódio Pinto, que tinha uma visão muito diferente sobre o fandango. Inami também considera que o fandango está organicamente vinculado a um grupo e uma região, dos quais o fandango carrega e expressa naturalmente a essência (a identidade). Mas, para ele, o fandango representa as raízes do “povo” paranaense e não das “populações tradicionais caiçaras”, até por que esta ideia sequer existia naquele momento. Durante a entrevista com Inami ele me pediu para que eu anotasse uma frase, um aforismo, que ilustra, eu acredito, a sua visão sobre este assunto: “Não importa de quem nós recebemos [o fandango], caiu na mão do homem do povo do Paraná ele transforma, faz obra sua e de todos, a revelar o bom gosto, o poder de recriatividade e a inteligência do Homem do Paraná”. Para Inami, o litoral paranaense representa o berço da civilização paranaense, foi em Paranaguá, a primeira cidade do estado, que teve início a

¹⁴⁶ Para mais detalhes sobre os conflitos socioambientais no Parque Nacional do Superagüi, e de como as categorias “pescador artesanal” e “caiçara” têm sido pensadas e utilizadas neste contexto, conferir: COELHO, 2014.

ocupação colonial¹⁴⁷. Para ele, então, o fandango de Paranaguá é aquilo que o paranaense (não o caiçara) teria de mais antigo e mais tradicional. Neste sentido, mestre Romão, principal aliado de Inami entre os fandangueiros de Paranaguá afirma:

De primeiro, aqui em Paranaguá, tinha caboclo. Porque veja só: a primeira família do africano com índio fez mameluco. Depois do mameluco, aí veio o branco com índio, deu caboclo. Me sinto como caboclo. Porque caiçara, eu tive vendo num dicionário, de São Paulo pra lá, é uma cerca, feita de vara, com coluna de madeira, indígena. Então aquela cerca chama-se caiçara. Aí dentro tem uma cabana de um índio que toma conta, chama-se vagabundo, borel, preguiçoso... E o caboclo é gente trabalhador! Se não fosse o caboclo, não existia os grandes fazendeiros, o caboclo é que pega na enxada pra trabalhar pro grande fazendeiro. Está escrito na coisa, quê que eu vou fazer? Vou tirar? (Romão Costa, em depoimento à equipe de pesquisa do Museu Vivo do Fandango, 2005 *apud* Corrêa, 2013: 21)

Isso explica o enorme cuidado que Diegues teve em sua palestra ao utilizar o termo “caiçara”, algo que ele não precisaria fazer em São Paulo. Ele pede para que os fandangueiros se orgulhem dessa denominação, mas, prevendo eventuais resistências, oferece como sinônimo as palavras “pescador” e “sitiantes”¹⁴⁸. Independente da nominação o mais importante é que eles entendam que eles detêm uma cultura, que o fandango não é uma dança ou uma música, mas “toda uma cultura”, que está ligada ao “modo de vida” dos moradores dos sítios. Diegues encerrou a sua fala com duas “constatações” que ele desenvolveu ao longa da palestra e que ajuda a compreendermos porque o

¹⁴⁷ A este respeito é interessante notar que os atuais membros do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, que obviamente não são os mesmos que auxiliaram Inami em sua pesquisa, são absolutamente contra o uso da palavra “caiçara” para se referir aos moradores das praias e das ilhas, que eles denominam “caboclo”. A ideia de caiçara separa, de certa forma, os parnanguaras dos caiçaras, o que desconstrói a apaixonada visão que eles tem sobre a formação da Cultura parnanguara, a mais antiga do estado. Em boa parte dos eventos realizados em Paranaguá para tratar de ações culturais municipais, os principais participantes das reuniões são os membros do Instituto e os fandangueiros, que tem cada dia mais poder sobre a Fundação Municipal de Cultura devido a patrimonialização do fandango. Mesmo diante dos fandangueiros mais novos, que são entusiastas da ideia de “cultura caiçara”, eles não deixam de brincar com e criticar a ideia de caiçara, sempre reafirmando que isso é “político” e não tem, segundo eles, fundamento na “História” (com H maiúsculo).

¹⁴⁸ Outro problema relacionado ao uso do termo “caiçara” e que Diegues também menciona, é a associação com a ideia de “malandro” e “preguiçoso”. Este fato levou alguns entusiastas da adoção do termo “caiçara” a se mobilizarem no período do projeto Museu Vivo para pedir que os editores dos principais dicionários brasileiros retirassem do verbete “caiçara” estas palavras. Conforme apurei com algumas dessas pessoas, o que ocorreu foi apenas o debate em torno disso, que não resultou em nenhum pedido formal. Ainda assim, é interessante pensar que há uma tentativa “formal” de ressemantização do termo “caiçara”.

mais importante é associar o fandango a um “modo de vida” independente do nome que isso tenha, se pescador ou caiçara.

Então, o que eu estou querendo dizer, essa é a primeira questão: *não dá para separar o modo de vida de vocês do fandango, o fandango faz parte do seu modo de vida, faz parte do mutirão.* [...] Então a primeira constatação: o fandango existia antes de existir São Paulo, antes de existir Paraná e antes de existir Rio de Janeiro, não é verdade? Então não existe esse negócio de fandango paulista e fandango paranaense, não existe porque a população de vocês veio antes disso aqui e já faziam o fandango antes. [...]

Mas é importante que a gente assuma e perca o medo e perder o medo de ser caiçara é dizer “olha, eu tenho uma cultura, essa cultura inclui várias coisas, como essas canoas belíssimas, essas canoas maravilhosas que passam aí, bonitas, nós temos essa cultura e nós somos isso”. Pode chamar de pescador, de caiçara, não tenham medo. [...] A segunda constatação é: *não tenham medo de dizer quem vocês são, vocês são mestres de fandango, as suas esposas são mestres do fandango, são pescadores, caiçaras, não importa.*

Nota-se como o mais importante não é se vai chamar de “caiçara” ou “pescador”, o importante é não ter medo de dizer quem eles são, o essencial é adotar uma identidade, qualquer que seja. Se ver como “caiçara” ou “pescador” é se ver como diferente, como tendo um “modo de vida” específico, como se distinguindo de paulistas e paranaenses. É essa ligação com uma “cultura”, qualquer que seja ela, que transforma o fandango de “dança” em “prática cultural”. A ideia de “referência cultural”, que baseia a política patrimonial brasileira, diz justamente da necessidade de vincular um patrimônio a um grupo seletivo de detentores (uma cultura); o fandango precisa ser uma prática “apropriada pela cultura na construção de sentidos de identidade” (Iphan, 2000: 29).

O valor atribuído por nós ao exótico (ao patrimônio cultural) requer que o fandango se mantenha na qualidade de estrangeiro, que ele continue fazendo parte de um sistema cultural diferente (cultura caiçara), como se a sua assimilação pudesse ameaçar e destruir a sua excepcionalidade (Carneiro da Cunha 2009a: 361). Por isso é tão importante que os fandangueros entendam que o fandango não é qualquer música ou dança, mas que ele é um saber especial, que está ligado a um “modo de vida”, que ele é singular, é dos caiçaras. Conforme afirmou Diegues: “o fandango é de vocês e de vocês ninguém tira, é só vocês não deixarem”. Ou seja, o fandango é só deles, eles devem entender que eles são proprietários de um saber especial que os diferencia de outros

coletivos, é preciso, sobretudo, que eles desenvolvam uma relação de propriedade com o fandango, “como se não pudesse haver direitos intelectuais sem haver a propriedade” (Carneiro da Cunha, 2009a: 326).

Em alguma medida, pode-se dizer, utilizando uma expressão de Manuela Carneiro da Cunha, que o que se quer dos fandangueiros (não apenas de Paranaguá) é que além de viver na cultura, eles tenham consciência da própria “cultura”. Para isso, é preciso que eles entendam que o fandango é um saber diferente dos muitos que eles possuem, que o fandango é patrimônio, que ele é mais antigo que o Paraná, São Paulo e que o Rio de Janeiro. Evidentemente, além da questão do patrimônio, isto está ligado aos conflitos ambientais, que exigem igualmente esta consciência sobre a própria “cultura”. Mas, a patrimonialização também tem seu papel neste processo¹⁴⁹. As ações desenvolvidas seja pelo IPHAN, seja através do projeto Museu Vivo, vão colocando os fandangueiros diante da própria cultura, é como se estas muitas ações em torno do fandango fossem levando os fandangueiros a se descobrirem possuidores de “cultura”, eles passam a entender que o fandango é um saber especial, que aquele conjunto de pessoas que conhece o fandango – que sabe tocar, ensinar e construir instrumentos musicais, devem ser valorizados, porque são as poucas pessoas capazes de transmitir saberes tradicionais, ancestrais, excepcionais, raros. Por isso, os efeitos da patrimonialização estão muito ligados à forma muito particular com a qual nós imaginamos estes entes de excepcional valor histórico e artístico, dignos de proteção e reconhecimento, como o “patrimônio” e os “saberes tradicionais”.

Em um claro processo de objetificação da cultura, é interessante observar como Diegues explica o que é cultura aos fandangueiros citando objetos como “canoas”, por exemplo. Inclusive, recentemente foi aceito pelo IPHAN o pedido de Registro do “Modo de Fazer Canoa Caiçara” como patrimônio cultural de natureza imaterial. Como nós pensamos a cultura sob o signo da propriedade, a cultura torna-se um objeto, uns tem e outros não, e a patrimonialização se estabelece justamente em relação a isso, a propriedade, é ela que estabelece quem possui ou não cultura. Conforme explica Manuela Carneiro da Cunha (2009a: 354-355), esta associação entre a ideia de cultura e a noção de

¹⁴⁹ Para uma discussão profunda e cuidadosa, repleta de exemplos interessantíssimos, sobre a política do patrimônio imaterial conferir: CARDOSO, 2010.

propriedade deve-se ao conceito antropológico de cultura, tal qual formulado na Alemanha setentista, conforme explicamos no início do primeiro capítulo. Segundo Carneiro da Cunha (Ibid.), esta ideia “estava relacionada à noção de alguma qualidade original, um espírito ou essência que aglutinaria as pessoas em nações e separaria as nações umas das outras. Relacionava-se também à ideia de que essa originalidade nasceria das distintas visões de mundo de diferentes povos. Concebia-se que os povos seriam os “autores” [donos] dessas visões de mundo”¹⁵⁰.

Para que o fandango fosse protegido e valorizado, como pretendia o projeto Museu Vivo do Fandango, era preciso que o fandango tivesse um coletivo de detentores, “os fandanguinhos caixaras”, que se caracterizariam pela propriedade coletiva de um mesmo saber, que sempre existiu, mas que anteriormente não era capaz de fazer erigir um grupo social distinto. Saber tocar fandango não era suficiente para configurar um grupo social porque não se entendia o fandango como “patrimônio”, um saber distinto, digno de proteção, que precisaria ficar sob o controle de um grupo de detentores. Ao criar um novo objeto cultural – o Fandango Caixa – criam-se também novos sujeitos “os fandanguinhos caixaras”. Evidentemente, a criação deste sujeito coletivo decorrente da patrimonialização se dá em um certo nível, para o qual Manuela Carneiro da Cunha cunhou a expressão “cultura” (com aspas)¹⁵¹. O fato de se considerar o fandango um saber próprio de todo Ser caixa, isto é, o fato da patrimonialização coletivizar este saber estendendo-o democraticamente para todos “os caixaras”, o que antes era reservado para alguns, se é que ele realmente era reservado apenas para alguns, não significa que no plano interno da cultura não se possa distinguir entre quem realmente tem este saber e quem não tem.

¹⁵⁰ Um exemplo um tanto quanto trivial deste entendimento sobre a cultura, que a imagina como algo com o qual se tem uma relação de propriedade, consta no parecer do Conselho Consultivo do IPHAN a respeito da pertinência do registro do fandango com patrimônio cultural. A conselheira-relatora exclama em letras garrafais no meio do seu parecer: “Nenhum povo é dono do seu destino se, antes não é dono da sua cultura (José Marty)”.

¹⁵¹ A distinção entre cultura (sem aspas) e “cultura” (com aspas) não é tão simples como estamos fazendo parecer. Para uma crítica e uma revisão atenta e detalhada dessa distinção proposta por Manuela Carneiro da Cunha, conferir: COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. A vida material das coisas intangíveis. In: LIMA, Edilene Coffaci de; COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. (orgs.). Conhecimento e cultura: práticas de transformação no mundo indígena. Brasília: Athalaia, 2010.

Conforme pontua Manuela Carneiro da Cunha, o que ocorre, afinal, é que “traços cujo significado derivava de sua posição num esquema cultural interno passam a ganhar novo significado como elementos de contrastes interétnicos”. O fandango é projetado “para fora” como algo representativo de todos “os caiçaras”. Portanto, quando é preciso se relacionar com o Estado (Iphan), o fandango é visto como um saber de todos “os caiçaras”, um patrimônio, o que não significa que entre os próprios fandanguheiros caiçaras não se saiba muito bem o que é um mestre fandangueiro, por exemplo, e o que este sujeito possui e pode fazer que os outros não. Exemplo disso é a corriqueira distinção feita pelos fandanguheiros de Paranaguá entre mestre Romão e os demais. Apesar de ele ter sido homenageado na solenidade do Iphan junto com os outros mestres, sabe-se muito bem que ele não sabe tocar fandango, mas apenas dançar, entende-se, por exemplo, que ele não consegue animar um baile até o amanhecer, como se espera que deve acontecer em um bom baile de fandango, conduzido por um bom mestre¹⁵².

A ideia de “mestre” é outra *criação social* que emerge em meio a essa grande valorização e exposição do fandango, que já fez muitos deles ganharem inclusive o Prêmio Mestres da Cultura Popular, promovido pelo Ministério da Cultura. A ideia de mestre é adotada especialmente em Paranaguá, onde os grupos se apresentam e tocam em bailes com mais frequência. Nos três grupos existentes foi nomeado um “mestre”, que em todos os casos é o violeiro que faz a primeira voz e que tem como responsabilidade conduzir os bailes, escolhendo as músicas a serem tocadas e interagindo com o público fazendo gracejos nos intervalos entre as músicas. Também se valoriza os membros mais velhos do grupo e aqueles que têm mais habilidade para falar, inclusive, quando é preciso tratar de formalidades e questões burocráticas envolvendo o grupo. A versatilidade com os instrumentos musicais também conta nesta hora. Conforme me falou mestre Brasília:

Mestre foi agora que o compadre Inami teve aí, e aí botou o nome [do grupo de] mestre Romão, aí foi indo e fez mestre. Antigamente tudo era uma coisa só. [...] O mestre é o líder, que ensina, ensina a dançar o fandango, ensine a tocar uma viola. Se ele não for mestre que não

¹⁵² A ideia segundo a qual um bom (bonito, animado) baile de fandango deve continuar até o amanhecer é recorrente entre os fandanguheiros, ainda que isso às vezes não ocorra. Durante os bailes, quem está cantando constantemente exclama “*amanheeeeece*”.

ensine a tocar uma viola, não ensine a afinar uma viola, então ele não é mestre. Se ele não ensina a dançar, o que que ele é? Tem que ter conhecimento, o mestre mesmo ele que tem fazer sua viola, tem que saber dançar. Eu, bem dizer, eu sou meio mestre, eu só sei dançar e afinar uma viola, sei tocar, mas eu não sei construir.

O fato, então, do patrimônio ser compreendido como um bem compartilhado por todos “os caiçaras”, que são vistos como um grupo autocontido e bem delimitado (uma cultura), não impede que entre os fandangueiros não se distinga entre quem tem e quem não tem direito sobre o fandango. A ideia de “mestre”, ainda que ela seja uma criação recente e inicialmente externa a eles, é utilizada corriqueiramente para classificar os diferentes tocadores de fandango e suas posições dentro do coletivo dos fandangueiros de Paranaguá. Ao mesmo tempo, todos os mestres também dizem que antigamente “não tinha mestre, era todo mundo”. Eles também discutem a criação de grupos de fandango e como isso é diferente do fandango de antigamente. Muitos deles até criticam a ideia de “mestre”, mestre Eugênio por exemplo, há muito tempo dizia preferir ser chamado de “ensaiador”, mas ainda assim os fandangueiros de Paranaguá acabam adotando esta ideia porque na prática ela realmente opera nas relações entre eles. Não é à toa que o IPHAN emitiu quatro diplomas para serem entregues para o mestre de cada um dos quatro grupos e não para todos os mestres de Paranaguá. Assim como o IPHAN supõe a ideia de mestre, esta ideia funciona perfeitamente em Paranaguá, onde todos já a adotaram. Evidentemente, esta categoria opera para diferenciar um grupo do outro, ela é disputada, gera tensão e rivalidade, então, ela está muito ligada a criação dos grupos e a realização de apresentações, mas ela não é adotada mecanicamente, ela se adapta e produz efeitos localmente.

Em Paranaguá, apenas alguns fandangueiros não reconhecem o seu Romão como um mestre tão bom quanto os demais, contudo, ao mesmo tempo, muitos fandangueiros que não são líderes dos seus grupos, mas que são muito versáteis, que tocam rabeca, por exemplo, que é um instrumento com pouquíssimos executores na Ilha dos Valadares, são ainda assim chamados “mestres”. Então, mestres não são apenas os líderes dos grupos, aqueles que foram homenageados pelos IPHAN (Romão, Brasília, Nemésio e Aorélio). É o caso, por exemplo, de Zeca Martins, que por tocar rabeca muito bem, além de vários instrumentos, mas principalmente a rabeca que tem pouco executores,

acaba tocando em todos os grupos de fandango em um mesmo baile, o que todos os fandanguheiros entendem como uma demonstração de que ele possui muito conhecimento. Não é o caso, mas Zeca Martins é um dos poucos fandanguheiros da Ilha dos Valadares que poderia criar um novo grupo de fandango, porque ele tem respaldo para isso, tem conhecimento. A ideia atual de mestre, que não existia antes da criação dos grupos, e que reforça de certa forma um estereótipo do fandangueiro, evocando a tradição e o passado, é condizente com a ideia de que o fandango é patrimônio, que ele precisa ser protegido e ensinado para os mais jovens, algo que todos os “mestres” de Paranaguá enfatizam muito. A própria incorporação da categoria “mestre” entre estes fandanguheiros diz de como a relação entre eles e o fandango tem mudado com a patrimonialização, os “projetos” e a formação de grupos. A ideia de “mestre” está correlacionada a ideia de cultura pensada como propriedade, ela indica como os mestres sabem que eles possuem um saber especial, que eles são detentores de um patrimônio complexo, tão raro e elaborado que mestre Brasília, por exemplo, considera-se “meio mestre”, já que ele não sabe confeccionar instrumentos musicais artesanalmente.

Voltando à discussão sobre os efeitos da nossa imaginação sobre a forma como concebemos as manifestações culturais dignas de patrimonialização, Manuela Carneiro da Cunha (2009a: 364) observa outro ponto importante, geralmente implícito em instrumentos de proteção de “conhecimentos tradicionais”:

Os instrumentos internacionais presumem também que o conhecimento tradicional seja coletivo e “holístico”, termo cuja indefinição permite variadas interpretações. Tratam ainda o conhecimento tradicional, muito embora esta aceção esteja sendo cada vez mais contestada, como um *thesaurus*, isto é, um conjunto completo e fechado de lendas e sabedorias transmitidas desde tempos imemoriais e detidas por certas populações humanas, *um conjunto de saberes preservados (mas não enriquecidos) pelas gerações atuais*. Nota-se que uma concepção como esta envia as políticas públicas na direção do “salvamento”. O que passa a importar não é a conservação dos modos de produção dos conhecimentos tradicionais, e sim o resgate e a preservação desses *thesauri*, que se comparam a outras tantas “Bibliotecas de Alexandria”.

Essa questão sempre esteve muito presente no caso do fandango, desde as iniciativas de Inami Custódio Pinto observa-se uma grande preocupação em

registrar o fandango como forma de “salvar” um último registro de algo que se imagina acabar em instantes. No evento promovido pelo IPHAN para discutir a “salvaguarda do fandango” foram debatidas várias maneiras de promover e salvar o fandango. As ideias sugeridas pelos participantes foram desde inserir o ensino do fandango nas escolas, criar uma associação representativa de todos os fandanguheiros de Paranaguá e construir uma casa do fandango na Ilha dos Valadares, até criar um arquivo de áudio e vídeo com a memória dos mestres e principalmente com o registro completo e detalhado das suas técnicas musicais, considerando que eles são muito poucos e que eles já estão com a idade bastante avançada.

Após o evento, conversando comigo, o fandanguheiro Aorélio Domingues, fundador da Associação de Cultura Popular Mandicuéra, defendeu a realização deste registro minucioso em áudio e vídeo da técnica dos mestres, sugerindo, inclusive, a criação de uma grande “escola de música caiçara”, onde estes registros poderiam ser armazenados. Ao mesmo tempo, ele criticou o fato de não se compor mais fandango e de se tocar apenas os “fandangos tradicionais”, anônimos, imemoriais, cantado por todos os fandanguheiros. Este fato é representativo de como o fandango de certa forma foi “congelado”. Ao menos entre os fandanguheiros que eu conheci, é extremamente raro se compor novas músicas. Aorélio é um dos poucos que faz isso, o que é muito interessante porque ele usa o fandango para refletir sobre coisas do presente, como a presença de “turistas” e “cientistas sociais” entre os fandanguheiros ou as restrições ambientais, por exemplo. Neste caso, não se está apenas “conservando” o fandango, mas o enriquecendo. É possível que este “congelamento” ocorra em Valadares devido o próprio processo no qual foram criados os grupos de fandango, que iniciaram com a criação do grupo de mestre Romão, durante as pesquisas de Inami.

Antes de mais nada, os grupos foram criados para “mostrar” o folclore para os outros, não havia preocupação em dinamizá-lo e enriquecê-lo. Talvez se desse justamente o contrário, o importante era que ele se mantivesse “tradicional”, “autêntico”, “folclórico”, dançado com tamancos. Alguns anos depois da criação do grupo de Inami, foi construído o Clube 7 de setembro no terreno de Romão, onde em alguns períodos foram feitos bailes para os próprios moradores. Posteriormente, em torno do ano 2000, mestre Eugênio, dissidência

do grupo de Romão, construiu uma pequena casa do fandango no seu terreno e também começou a promover bailes (não apenas de fandango). Hoje, os bailes são mais frequentes do que há dez anos, eles são feitos tanto no Mercado do Café, no Centro Histórico de Paranaguá, mensalmente, como no Clube Mangue Seco, na própria Ilha dos Valadares, também mensalmente. Pode-se dizer que demorou neste tempo todo para algum fandanguero tomar consciência sobre a necessidade de elaborar novas letras e quem sabe até novas *marcas* de fandango.

A partir daqui podemos retomar a discussão sobre o projeto Museu Vivo do Fandango que estávamos fazendo quando passamos a discutir a palestra do professor Diegues, no evento promovido pelo IPHAN. Conforme vimos, os realizadores do projeto afirmam que: “muitos fandangueros, de um lado e de outro, desconheciam a existência de uma unidade cultural relacionada ao fandango que fosse além do litoral de seu próprio estado. Esta reintegração [entre todos “os fandangueros”] também se deu de forma gradual na constituição do museu”. Nota-se, novamente, como não interessa se considera-se isso coisa de “pescador” ou de “caiçara”, o fundamental é que haja uma “*unidade cultural relacionada ao fandango*”, que haja uma “*reintegração*” entre os fandangueros de São Paulo e os do Paraná, que haja um grupo culturalmente delimitado que detenha este conhecimento¹⁵³.

É possível depreender isso a partir de uma outra fala dos responsáveis pelo projeto: “a abordagem conceitual do fandango como unidade central de referenciamento [como algo que conecta todos e forma um grupo cultural] acabou por ser efetivamente compartilhada e apreendida durante o encontro [de fandango e cultura caiçara]”. O importante, então, é que os fandangueros compreendam que o fandango referencia, que ele não é qualquer saber, ele é um saber que referencia, que dá origem a um coletivo especial, a uma unidade cultural na qual este conhecimento circula e é produzido. O essencial é entender

¹⁵³ Esta reintegração entre diferentes fandangueros, especialmente entre fandangueros de São Paulo e do Paraná, continua sendo promovida atualmente, ainda que não seja muito comum devido à dificuldade mesmo de fazer isso. Em 2012, por ocasião do lançamento do disco “Fandango de Araçáuba”, foi realizado um grande baile na Ilha dos Valadares, do qual participaram os três grupos de Paranaguá e dois do estado de São Paulo, o grupo Família Neves e o grupo Fandangueros do Ariri. O evento foi organizado pelos integrantes da Associação Mandicuéra e pelos fandangueros do Ariri, formado em boa parte por membros da Família Pereira.

que o fandango não é somente a sua forma expressiva (dança e música), mas que as pessoas que sabem dançar e tocar fandango formam uma “unidade cultural”. Mais interessante é notar como tudo isso não pré-existia ao projeto, a criação e consolidação desta “unidade cultural” é justamente o objetivo do projeto.

Foi neste movimento que alguns membros de diferentes grupos locais dispersos em uma grande região começaram a se assumir como “fandanguinhos”, indicando a detenção de um conhecimento tradicional comum, que sempre “esteve ali”, mas que anteriormente não era significativa a ponto de originar um grupo social específico em torno disso¹⁵⁴. O projeto Museu Vivo, de inúmeras maneiras, incentiva o desenvolvimento de uma nova forma de se relacionar com o fandango, espera-se que os fandanguinhos se “apropriem” do fandango, que eles se orgulhem da própria cultura, o que convida os fandanguinhos a terem uma nova forma de falar sobre o fandango e de se relacionar com ele¹⁵⁵.

¹⁵⁴ É difícil saber se esta nova forma de compreender e viver o fandango teve realmente ressonância entre os fandanguinhos. As pessoas que se reconhecem abertamente como “fandanguinhos” e que são identificados desta maneira por vizinhos, amigos, parentes, pesquisadores, políticos locais, etc., são principalmente aqueles que participam de grupos de fandango e que são os fandanguinhos mais profissionalizados, por assim dizer, portanto, são os mais aptos a compreender este tipo de ideia. São eles, por exemplo, que entendem que o fandango deveria ser ensinado para os mais jovens para que a tradição não acabe. Contudo, é importante notar que se reconhecer como “fandanguinho” e como detentor de um saber cultural não é o mesmo que se autoidentificar como “caçara”, algo que foi incentivado, ao que parece, no projeto Museu Vivo e que continua sendo ao longo do processo de patrimonialização, mas que não se realizou completamente. Basta notarmos que em 2005 e 2006 Diegues, Dauro e os pesquisadores do Museu Vivo incentivam isso, mas em 2014, na reunião do Iphan, Diegues teve que fazer isso novamente, portanto, é algo que não se consolida facilmente, já que não se trata de um processo simples. Pode-se considerar que a caçarização do fandango é um projeto, é algo que está por fazer, e que é levado a cabo por pessoas específicas, geralmente “lideranças”, como Dauro, Aorélio, José Muniz, mestre Leonildo Pereira, entre outros. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que a caçarização do fandango era uma espécie de exigência formal da patrimonialização, algo que foi necessário para viabilizar o registro e que fortaleceu a luta daqueles que convivem com conflitos socioambientais, mas que ao mesmo tempo é uma mera formalidade (ou uma estratégia), é algo que os fandanguinhos nunca vão fazer de fato. Esta é apenas uma hipótese trivial, não há como negar, contudo, que a ideia de “cultura caçara” construída pelos especialistas no assunto (intelectuais e lideranças políticas) tem uma grande capacidade de igualar e tornar semelhante os diferentes fandangos e fandanguinhos. Saber se esta capacidade se efetiva na realidade já é outra questão.

¹⁵⁵ Este incentivo dado aos fandanguinhos para que eles se apropriem do fandango como expressão da sua cultura e da sua identidade se deu principalmente através do projeto Museu Vivo e da patrimonialização, que ainda está em processo. Esta mudança na forma deles compreenderem o fandango está muito ligada à ideia de que eles devem ser os *protagonistas* e que são eles que devem se responsabilizar pela continuidade do fandango. Como são eles que são os detentores do fandango, eles também devem protagonizar o processo de “salvaguarda”,

Estes que se reconhecem como “fandangueros” e que entendem o fandango como “patrimônio”, como algo que deve ser preservado, ensinado para os mais novos, como algo que é “tradicional” e que está ligado à “cultura caiçara”, são estes fandangueros que estão mais próximos das associações, dos grupos de fandango, que participam de bailes e “projetos”, algo que ocorre mais em Paranaguá. Até o término desta pesquisa, o IPHAN havia realizado reuniões para tratar da “salvaguarda” do fandango e para entregar os certificados da patrimonialização apenas no município de Paranaguá, que é justamente o município onde os fandangueros estão mais organizados, funcionando na forma de grupos já há algum tempo e acostumados com esta tarefa de representar uma “cultura” e de defender uma “tradição”. Apesar de estes serem justamente os fandangueros que praticamente não utilizam a ideia de “caiçara”, são eles que mais tem consciência sobre a excepcionalidade do fandango e da importância de conservá-lo e valorizá-lo.

Foram principalmente os fandangueros de Paranaguá, que são mais sintonizados com o discurso do “folclore” e da “cultura”, que se reconheceram como “fandangueros” quando o projeto Museu Vivo passou a incentivar o fandango e destacar a sua importância, desenvolvendo inúmeras ações em rede para valorizá-lo como um patrimônio regional. Os fandangueros de Paranaguá, desde o tempo de Inami, já se reconheciam no fandango e já defendiam a sua própria tradição, o Museu Vivo só enfatizou isso ainda mais, reforçando certos aspectos, mas inserindo outros, como a ideia de “caiçara” por exemplo. De todo

que tem como uma das suas metas justamente proteger eles próprios, os donos, evitando que seja feito algum mau uso deste saber tradicional agora protegido. Na reunião do Iphan que eu presenciei ficou muito evidente a dificuldade de fazer com que eles *protagonizem* este processo. O evento servia justamente para que eles sugerissem formas de proteger e valorizar o fandango, contudo, a linguagem que subjaz este tipo de evento (divisão em grupos de trabalho, votações, assembleias, escrita de um documento em poucas horas definindo “metas”, “diretrizes” e “objetivos”) inviabiliza bastante a desejada participação deles. Em diferentes ocasiões, diferentes mediadores (funcionários do Iphan e pesquisadores ligados aos fandangueros, alguns dos quais trabalharam no processo de Registro, e que formam um coletivo tão expressivo como o dos próprios fandangueros) precisavam recorrentemente e didaticamente insistir para que os fandangueros falassem alguma coisa, sugerissem algo, já que eles estavam ali como meros “facilitadores” deste processo e não poderiam fazer aquilo no lugar deles. Com muito esforço, algum fandanguero falava, por exemplo, que deveria ser construída uma “casa do fandango”. Mas, dito desta maneira, o Iphan não tem um “plano de salvaguarda”, é preciso falar isso estipulando uma “diretriz”, um “objetivo” e uma “meta”, ideias que também tinham que ser constantemente explicadas para os fandangueros. Tudo isso precisava ser feito em algumas horas durante o período da tarde, de modo que o evento iniciou e se encerrou como se estivesse em curso apenas uma formalidade, para o Iphan, isso pode até ser considerado uma audiência com os fandangueros, mas não foi exatamente o que ocorreu.

modo, todos saem ganhando, há uma soma de esforços em prol do fandango, os mestres já defendem o fandango há alguns anos, e o projeto pretende fazer o mesmo, contudo, as maneiras de valorizar o fandango quando ele é pensado como “patrimônio cultural” são muito específicas. Estes desdobramentos devem-se aos objetivos que o projeto tinha: mapear e revelar os fandangueiros, conectá-los a uma “rede” para que eles se fortalecessem, adquirissem voz, encaminhassem as suas demandas e pudessem evidenciar a sua cultura e se reapropriar da sua identidade e do seu território.

Conforme procuramos evidenciar até aqui, esta “rede fandangueira” que o projeto criou estava baseada na ideia de que o fandango era uma “unidade central de referenciamento” e que havia uma “unidade cultural” por trás dele, uma perspectiva, portanto, subsidiada pela ideia de que o fandango é patrimônio, que ele é uma “referência cultural” da “cultura caiçara”. Esta maneira de compreender o fandango não é dada de imediato, tendo sido promovida por meio do projeto Museu Vivo, de modo que esta “unidade cultural” que existe por trás do fandango foi algo possibilitado pelo próprio projeto, ela não é anterior a ele. Conforme estamos vendo, através de inúmeras ações o próprio projeto efetiva esta ideia de que o fandango é “uma unidade central de referenciamento”. É desta perspectiva que eu sugiro que deve ser interpretado o seguinte trecho de uma publicação (escrita pelos executores do projeto) sobre o projeto Museu Vivo, patrocinada pela UNESCO, que o reconheceu como uma das melhores práticas mundiais de salvaguarda do patrimônio imaterial:

Fandango's Living Museum has made people – both community members and others – **more conscious of the common heritage of the Caiçaras** who live in the region of the Atlantic Forest. **The project has made visible what was previously invisible. A cultural territory of fandango has been delineated.** The Caiçara people, who had been dispersed or forced out of their native areas, **have now been 'reintegrated' into this territory. Fandango has become a common language of communication among them and a way of sharing their experiences.** (Fandango's Living Museum Guide: Best Safeguarding Practice. Paris: UNESCO, 2014: 54).

De fato, hoje eles estão “mais conscientes do patrimônio comum dos caiçara”, graças a isso “um território cultural do fandango foi delineado”, que além de uma dança, “se tornou uma linguagem comum de comunicação e uma forma de compartilhar as suas experiências”. Após dois anos de trabalhos envolvendo muitos pesquisadores, reuniões, encontros, uma “oficina de projetos culturais”, palestras do professor Diegues, discussões sobre os conflitos ambientais, uma rede de museus ter sido criada, além de associações, pontos de cultura, um livro e dois discos: “The project has made visible what was previously invisible. A cultural territory of fandango has been delineated”. Temos um grupo: “os caiçaras”. Temos um patrimônio: o Fandango Caiçara. Agora ele pode ser visto como um dispositivo central de uma cultura, como uma “referência cultural”: “uma forma de expressão central no compartilhamento de práticas, modos de vida, saberes e cosmovisões das populações caiçaras” (IPHAN, 2011: 21).

Isso só foi possível porque o projeto criou condições para isso. Houve um esforço minucioso para conversar com cada fandanguero, explicar sobre a importância de Registrar o fandango como patrimônio, de ensinar o fandango para os mais jovens, de formar novos grupos de fandango, de criar associações para ajudá-los a obter financiamento, etc. Ainda que supostamente o fandango tenha sido considerado “patrimônio” por características imanentes à ele, não é possível dizer que os fandangueros formavam *a priori* e naturalmente uma “unidade cultural” antes do projeto, tampouco que eles compartilhavam a visão dos especialistas em patrimônio sobre aquilo que eles faziam. É interessante notar, então, como estas iniciativas com a intenção de “reconhecer” (Cf.: nota 85) certas manifestações culturais como “patrimônio cultural” não estão simplesmente certificando algo como “patrimônio” sem maiores problemas, no fundo, uma série de ações vai criando e constituindo estas manifestações culturais enquanto “patrimônio”.

Além do projeto, o que também colaborou muito para que isso ocorresse foram os conflitos socioambientais que estouraram em toda a região do litoral norte paranaense e sul paulista. Como vimos no segundo capítulo, os debates públicos e acadêmicos sobre a necessidade de proteção do “patrimônio natural” foram, aos poucos, agregando em seus discursos a importância do papel das “populações tracionais” e das “culturas tradicionais” na manutenção da biodiversidade. Este processo, de igual maneira, fez emergir novos sujeitos

coletivos (“as populações tradicionais caiçaras”), que formulam variadas alianças e alternativas para reivindicar os seus direitos. Uma das principais maneiras encontradas por um grupo de moradores da Juréia para reivindicar seus direitos territoriais foi justamente criar um grupo de fandango, que se torna uma espécie de bandeira da luta caiçara. O fandango ajudou estes moradores a elaborarem narrativas de pertencimento cultural, através das quais eles manifestam o desejo de permanecer em seus “territórios”, mostrando o “modo de vida” com o qual eles estão dispostos a se comprometer. O fandango, pela sua própria característica básica de “baile rural”, permite a eles protestarem contra a destruição do “modo de vida” rural promovido pela política ambiental conservacionista. Vimos, também, como esta associação entre o fim do fandango, o fim dos mutirões e o fim da “cultura caiçara” emergiu aos poucos e foi construída pelos próprios moradores, em um contexto que a “cultura” passa a ser uma possibilidade de resolução dos conflitos ambientais, movimento que se acentuou com a criação da AJJ, que sinalizava justamente para esta transição de uma luta política tradicional para uma luta política centrada na “questão cultural”, realizada através de “projetos”. Os conflitos ambientais geraram um interesse ainda maior pela “cultura”, que foi decisivo para a criação do Fandango Caiçara, patrimonializado pelo IPHAN. Não é por outro motivo que o cerne da argumentação de Diegues diante dos fandanguinhos de Paranaguá foi justamente os conflitos ambientais. A própria ideia de “conflito socioambiental” já opõe dois grupos – “populações tradicionais caiçaras” vs. Estado – facilitando a compreensão de que existem culturas, diferentes maneiras de ser, e que “caiçara” é uma delas. Os conflitos ambientais, como tantos outros processos, preparam o terreno para a patrimonialização.

Outro elemento que concorreu para a produção do Fandango Caiçara foi o ideário folclorista, que incidiu sobre o fandango particularmente através das ações de Inami Custódio Pinto. Além dos folcloristas atribuírem ao fandango o caráter de “fato folclórico”, que implica em uma determinada postura e uma forma de imaginá-lo, Inami criou um grupo de fandango, publicou livros e discos sobre ele, construiu uma casa do fandango, criou um grupo folclórico e outro para-folclórico de fandango. A visão consagrada por Inami, ainda que ela tenha sido superada pela ideia de “Fandango Caiçara”, foi sob muitos aspectos o que permitiu a patrimonialização. Inami também foi mister em fazer uso da “retórica

da perda” e anunciar a morte do fandango e depois do seu “renascimento”. Inami foi o pesquisador que mais marcas de fandango coletou, marcas muitas vezes utilizadas para ensaiar novos grupos de fandango, mas que também preencheram livros enormes, que documentaram e atestaram a importância e a vitalidade do fandango. A emergência do “Fandango Caiçara” também é sua obra, ele também resulta da sua atuação.

Consideração Finais

Desde as primeiras páginas deste trabalho procuramos demonstrar que o fandango é uma manifestação musical capaz de envolver diferentes atores e que pode assumir diferentes formas servindo aos mais variados empreendimentos. Para isso, mencionamos ao longo dessa dissertação os casos da Associação dos Jovens da Juréia, da Domingueira do Nelsinho, do Grupo Folclórico Mestre Romão, da Orquestra Rabecônica, do grupo Meu Paraná, apontando como em diferentes municípios pessoas que se dedicam a uma mesma prática musical fazem isso de modos consideravelmente distintos. Nosso argumento, diante disso, foi de que o fandango não tem uma natureza definida previamente, sendo preciso sempre esclarecer como e mediante o estabelecimento de quais relações um conjunto histórico de ideias, discursos, pessoas e instituições o configura e o faz emergir sob determinada forma. Desta perspectiva, a estabilização da sua natureza é vista como a tarefa à qual se dedicam diferentes atores, como folcloristas, ambientalistas, artistas, intelectuais, produtores culturais, especialistas em patrimônio, leis, “projetos”, “conflitos socioambientais”, além dos próprios fandanguheiros, o que está ligado a nossa tentativa de des-ilhar o fandango, de vê-lo não somente como uma prática cultural organicamente vinculada a um grupo bem delimitado, mas como algo que se estende para além dele e que por isso acaba envolvendo mais coisas na sua produção e circulação do que apenas a tradição, a identidade e a cultura caiçara.

Ao fazer isso, procurávamos basicamente evidenciar como o fandango não é algo previamente delimitado, que já tem o seu rumo originalmente e primordialmente definido, mas que ele é permanentemente criado, sendo apropriado por diferentes atores, que emprestam a ele diferentes significados, dando a ele funções e rumos diversos. De todo modo, procuramos mostrar que o fandango precisa ser efetivamente e concretamente construído, enfatizando como o seu caráter transcendental de manifestação “popular” e “tradicional”, que paira sobre ele, precisa ser realizado socialmente, historicamente e

pragmaticamente, no plano da imanência. Não se trata, com isso, de diminuir a sua tradicionalidade ou de desconfiar dela, mas de tentar mostrar como ela precisa ser construída e que existem diferentes modos de fazer e compor esta tradicionalidade, seja a maneira folclorista, seja a maneira culturalista levada à cabo pelas “populações tradicionais”, seja a maneira dos especialistas em patrimônio.

Em grande medida, então, este trabalho consistiu em um esforço inicial de tentar imaginar o fandango de outra maneira que não a de um ente pronto e finalizado, formado por um conjunto fechado de saberes e técnicas tradicionais que perseveraram de tempos imemoriais com estas ou aquelas características, mais ou menos imutáveis. Nossa intenção foi refletir sobre a produção histórica e social do(s) fandango(s), procurando manter um modelo aberto, evidenciando um debate incessante envolvido na definição do que o fandango é e do que ele significa, que propositadamente inviabilizasse a sua fixação e a sua estabilização, preferindo tratá-lo como algo fugidio, sempre em escape, que resulta deste imenso debate sobre o qual incidem os mais variados atores, dos quais destacamos alguns.

Nossa intenção foi privilegiar a criação e a invenção inerentes à constituição da sociedade e das práticas sociais, o que procuramos fazer de diferentes maneiras, mas basicamente mostrando como se deu a criação de certas “versões” do fandango ao longo do tempo. Conforme vimos, dependendo de como o fandango é levado adiante, ele pode tanto resultar em argumento para a demarcação de terras, por exemplo, como pode transformar algumas pessoas em “patrimônios vivos”, outras em “caiçaras”, outras ainda em “artistas” de “cultura popular”. O fandango pode tanto aproximar pessoas idosas de um bairro popular em uma garagem para dançarem e namorarem, como pode resultar na construção de uma orquestra caiçara ou de um “território caiçara”. O fandango pode tanto ir a Brasília, em reuniões da Comissão Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidade Tradicionais, como pode levar uma curitibana a se desligar de um Centro de Tradições Gaúchas e passar a dedicar boa parte da sua vida ao resgate e à divulgação da tradição paranaense. Também neste sentido, procuramos mostrar como o fandango pode ser compreendido simultaneamente por diferentes pessoas como algo típico dos brasileiros, assim como dos caiçaras e dos paranaenses. Estas controvérsias se

tornam visíveis apenas se não postulamos de saída qual é a natureza do fandango, reservando esta tarefa para os próprios atores envolvidos na tarefa de definir e delimitar o fandango, ainda que não seja possível manter a análise em um lugar privilegiado e destacado da realidade, supondo que a etnografia e o antropólogo não participam desta construção, quando de fato se está igualmente construindo mais uma “versão” sobre o que é, afinal, o fandango. De qualquer maneira, a ênfase nas controvérsias e na multiplicidade de “versões” é adequada para destacarmos processos de *criação* social e para tratarmos de coisas que se movimentam e que se transformam, tais como a cultura, a tradição e a música.

Isso que nós consideramos distintas mas convergentes “versões” do fandango são frutos dos diferentes regimes de valor e circuitos de circulação do quais ele já foi objeto ao longo do tempo. Estes enquadramentos – “folclore”, “cultura” e “patrimônio” – fixam o fandango de determinadas formas, consistem, então, em diferentes maneiras de objetificar o fandango, três diferentes modelos impositivos de cercamento sobre algo que se trata *a priori* de um infinito fluxo e em um processo em constante elaboração. Conforme procuramos destacar, estes diferentes enquadramentos resultam em certos estilos de fandango e em determinadas maneiras de falar sobre ele, de imaginá-lo e de vivenciá-lo. Portanto, estas diversas formas de categorizá-lo não são apenas diferentes modos de nomeá-lo que evoluem historicamente e independente dele, mas são maneiras particulares de realizá-lo e de criá-lo de modos específicos, já que elas alteram e influem na natureza daquilo que nomeiam. Isso não ocorre apenas pela capacidade performativa inerentes a estes diferentes regimes de enunciação, mas principalmente porque estas classificações resultam e são operadas através da ação concreta de um conjunto de atores, como Inami Custódio Pinto, Dona Mide, mestre Romão, Nelsinho, Dauro Marcos do Prado, Antonio Carlos Diegues, membros da Associação Caburé, da Associação Mandicuéra, entre muitos outros atores, que concorrem para a edificação de diferentes fandangos.

Se estes diferentes tipos de enquadramento produzem fandangos, significa que ao mesmo tempo em que eles operam um recorte específico do fandango, apagando certas características e privilegiando outras, eles ainda assim ampliam o fandango, criam diferença e pluralidade dando a ele a oportunidade de significar diferentes coisas e acessar mais de um circuito

simultaneamente. Assim, ao emoldurar e fixar o fandango de uma determinada forma não se está o diminuindo e o reduzindo, mas o alargando, fazendo com que mais coisas caibam nesta categoria e passem a compor o conceito de fandango. À medida que se produz o incremento do conceito de fandango, ampliando a sua potência de abarcar mais coisas, aumenta-se também a possibilidade de diferenciação entre os diferentes estilos de fandango, o que em alguns casos pode se expressar em disputa e competição por qual fandango expressa mais adequadamente o seu sentido “verdadeiro” e “original”.

Cada tipo de categorização abre um determinado conjunto de possibilidades para o fandango. No primeiro capítulo, por exemplo, vimos como o primeiro grupo de fandango foi criado em razão de uma intensa mobilização iniciada pela Comissão Nacional de Folclore, que de inúmeras maneiras foi constituindo o fandango enquanto folclore, dando a ele um certo destino, um campo de possibilidades. Em 1948, Fernando Corrêa de Azevedo realiza em colaboração com a CNFL uma importante e segundo ele “despretensiosa” operação de coleta de material folclórico, descrevendo inúmeras coreografias de fandango batido, que ele também captou em áudio, material utilizado posteriormente por Inami na gravação do primeiro disco de fandango. Um ano depois, em 1949, o presidente da CNFL relata um encontro com José Loureiro e Fernando Corrêa de Azevedo, quando estes folcloristas o recebem, junto com o prefeito de Paranaguá, com uma apresentação do “autêntico” fandango. Em 1953, o fandango é dançado para a nata dos folcloristas brasileiros, participantes do II Congresso Nacional de Folclore. Em 1959, é criada a Subcomissão Paranaense de Folclore em Paranaguá, através da qual poucos anos depois Inami Custódio Pinto iniciaria as suas inúmeras atividades de resgate do fandango, culminando com a criação do primeiro grupo de fandango, que subsiste até os dias de hoje. Todas estas ações tratam de categorizar o fandango de uma determinada maneira, o que pode ser depreendido tanto do discurso folclorista, como do próprio Grupo Folclórico Mestre Romão, que encarna exemplarmente este tipo de fandango. Categorizado enquanto folclore, o fandango deixa de ser praticado apenas entre os litorâneos, passando a figurar também em festivais folclóricos, discos, livros e em congressos folcloristas. Ao mesmo tempo que o fandango é construído como folclore, é dado a ele um certo campo de possibilidade, um circuito específico no qual ele possa circular.

O fandango que circula neste regime é muito semelhante a um grupo de dança folclórica, onde se valoriza a antiguidade e o exotismo das danças regionais figuradas, dançadas com tamancos. Como a ênfase recai sobre as danças figuradas, que são ensaiadas e apresentadas em palcos para um grupo de espectadores, preocupa-se menos com os fandangos bailados, que é o fandango mais privilegiado nos bailes comunitários, onde não há um conjunto de dançarinos delimitados, já que todos os frequentadores podem tomar parte nas danças. A ênfase nas apresentações, então, corresponde à ênfase nos fandangos batidos, enquanto a ênfase nos bailes corresponde à ênfase nos fandangos bailados. No primeiro caso, privilegia-se um grupo de espectadores, um público que geralmente não conhece o fandango para o qual se apresenta as danças batidas, no outro caso, o público são os próprios moradores locais e o objetivo é que haja participação de todos e não a delimitação entre dançarinos e público, ainda que nos bailes também sejam dançados os fandangos batidos, momento em que todos os participantes tornam-se espectadores, ficando apenas admirando os dançarinos uniformizados dos grupos dançarem. O envolvimento da comunidade em torno do fandango depende mais da realização de bailes do que de apresentações de grupos de danças, por isso, a partir de um dado momento aqueles que defendem de antemão um fandango mais orgânico, feito pelos próprios caiçaras e para os caiçaras, vão incentivar sobretudo a realização de bailes para os moradores e não de apresentações artísticas.

No segundo capítulo, vimos como a categorização do fandango enquanto cultura, operada por um conjunto de pessoas e ideias que vão desde os socioambientalistas e as leis ambientais, até as lideranças políticas caiçaras e as associações organizadas por eles, dá ao fandango novas características, aumentando as possibilidades disponíveis para ele. Deste momento em diante, o resgate do fandango deixa de ser feito pelos folcloristas e atendendo aos seus anseios particulares, passando a ser resgatado pelos próprios caiçaras, que fazem um trabalho em alguma medida semelhante ao dos folcloristas, mas atendendo aos seus próprios anseios e motivações, construindo um fandango talhado à sua medida, enfatizando uma exigida identidade pública conservacionista. Neste quadro, como vimos, algumas possibilidades abertas pelos folcloristas são fechadas, como demonstra o crescente desempoderamento dos entusiastas do fandango folclórico, como Romão e dona

Mide, ao passo que são abertas outras portas, como a da patrimonialização, que não poderia ser feita se muitas pessoas não tivessem adotando o fandango como algo próprio da sua cultura e revelador da sua identidade, como fazem o grupo da AJJ e também da Associação Mandicuéra, ainda que de modos bastante distintos. Em ambos os casos, porém, a diferença em relação ao fandango folclorizado se dá com a reivindicação da realização de bailes de fandango dentro das comunidades caiçaras, para os próprios moradores, como passaram a argumentar mestre Eugênio em Paranaguá e os membros da AJJ na Juréia, a partir de meados da década de 1990. Ainda que isso tenha significado uma certa recusa ao fandango folclorizado, o objetivo primordial do folclorista Inami Custódio Pinto havia se concretizado, já que desde a década de 1960 seu objetivo não era outro senão o de fazer renascer a prática do fandango. Diferente do fandango mais espetacularizado, realizado em palcos, neste momento passa-se a privilegiar a realização de bailes dentro das comunidades, remetendo ao espírito comunitarista dos mutirões, quando todos eram unidos e o fandango era feito rotineiramente. Conforme Dauro me falou, “o jovem não precisava ter uma oficina pra aprender a tocar viola, [...] essa escola era naturalmente”. Especialmente no caso da AJJ, procura-se restituir o lugar do fandango como uma prática natural das comunidades litorâneas, evocando o tempo em que todos eram unidos e não conviviam com os conflitos territoriais. O ideal de fandango perseguido pelos membros da AJJ dispensa a sua associação com a arte e a cultura popular, preferindo convencionalizá-lo como uma prática cultural corriqueira, conforme se fazia antigamente, de modo que o fandango feito por eles procura restituir a organicidade entre fandango e cultura caiçara, o que não se faz gravando discos ou fazendo apresentações, mas promovendo bailes dentro da Juréia, o que eles fazem especialmente em datas especiais, como a Páscoa, ocasião em que “os antigos” faziam fandango após quarenta dias de interdição.

À medida que o fandango se afasta da ideia de folclore, aproximando-se da ideia de cultura, um imenso campo de possibilidades é dado ao fandango. Reverberando os sentidos usualmente dados à ideia de “folclore” e de “cultura”, a oposição entre um fandango mais folclorizado e um fandango mais culturalizado é interpretada como uma relação de oposição entre “verdadeiro” e “falso”, “fato” e “representação”, “essência” e “aparência”. Portanto, essa

crescente associação com a ideia de “cultura” deu ao fandango uma importância muito maior, já que ele se aproxima das ideias de “verdade”, “pureza”, “tradição viva”, justificando ainda mais a necessidade de protegê-lo e de recuperá-lo, o que já era feito pelas próprias comunidades caiçaras e que posteriormente receberia a colaboração dos processos de patrimonialização, ainda em curso.

No terceiro capítulo, descrevemos a mais recente tentativa de fazer renascer o fandango, que se deu com a sua categorização enquanto “patrimônio”. Neste caso, assim como ocorreu com as outras formas de enquadramento, novos canais foram abertos para que o fandango pudesse circular e novos grupos de fandango foram criados. A grande novidade decorrente desta nova forma de compreender o fandango foi a criação de uma articulação regional entre fandangueiros e grupos de fandango dispersos entre o litoral norte paranaense e o litoral sul paulista. Como vimos, a composição desta articulação se deu aos poucos e fazendo uso de diferentes recursos, seja através dos encontros, dos discos e do livro promovidos pelo projeto Museu Vivo do Fandango, seja fazendo uso da retórica da patrimonialização e dos conflitos ambientais, seja através da “rede de parceiros do fandango”, mas sempre tendo como meta efetivar a ideia de que o fandango articula uma dada “unidade cultural”, que transcende as diferenças existentes entre o fandango do Paraná e o de São Paulo, igualando os diferentes fandangueiros ao conectar todos eles à ideia de “cultura caiçara”. Por um lado, procuramos mostrar como se deu esta importante criação social, enfatizando a atuação do projeto Museu Vivo neste processo, o que também está de acordo com a nossa tentativa de valorizar a inventividade inerente à vida social. Por outro lado, procuramos apontar para algumas implicações deste processo, como o fato dos tocadores de fandango se assumirem como fandangueiros, indicando a detenção de um saber tradicional especial, que deve ser preservado, o que está ligado à tomada de consciência sobre a excepcional importância do fandango. De todo modo, é importante notar que o fandango enquanto patrimônio promoveu uma importante união entre diferentes fandangueiros, que após ter sido criada deu grande consistência às ideias daquelas pessoas (lideranças, pesquisadores, agentes culturais) que compreendem o fandango e a “cultura caiçara” de modo muito semelhante a perspectiva patrimonial e antropológica. Em grande medida, a realização do projeto Museu Vivo e a consequente patrimonialização do fandango resulta

deste encontro entre “populações tradicionais” e suas lideranças, por um lado, e pesquisadores, intelectuais e as políticas patrimoniais e seus agentes, por outro, diferentes atores que compartilham uma semelhante visão sobre a cultura, que atuaram com apoio mútuo para fazer efetivar os seus pontos de vista.

Por fim, da mesma maneira que o fandango resulta de uma série de relações travadas entre os mais diferentes atores, esta dissertação, igualmente, é o resultado de uma série de encontros e relações que eu estabeleci com determinadas pessoas, bibliografias e ideias, de modo que ela também consolida uma certa perspectiva sobre o fandango e uma forma de compreendê-lo, erigindo mais uma versão, entre tantas possíveis, sobre o que é, afinal, o fandango. O objetivo deste trabalho não foi outro senão o de experimentar uma entre tantas possíveis perspectivas de análise, que podem ser feitas destacando inúmeras outras relações não exploradas aqui, em razão das escolhas e dos caminhos que fiz, mas não apenas por isso, já que a pesquisa não depende e não está apenas nas mãos de quem analisa. Conforme afirmamos repetidas vezes, não há uma única explicação geral e exterior que garanta a compreensão de todo o fandango, de modo que esta dissertação não pretendeu esgotar este debate, mas apenas incrementá-lo, tampouco aspirou revelar o que sustenta e estrutura este “universo”, mas apenas apontar para determinadas questões e discuti-las da melhor maneira possível. Este trabalho, enfim, pretendeu ser mais uma colaboração para a compreensão da situação contemporânea do fandango, somando-se a outras já realizadas.

Referências bibliográficas:

- ACSELRAD, Henri (org.). **Conflitos ambientais no Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fundação Heinrich Böll, 2004.
- ADAMS, Cristina. As populações caiçaras e o mito do bom selvagem: a necessidade de uma nova abordagem interdisciplinar. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 43, n. 1, 2000.
- AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2001.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2. ed. corr. e aum. Rio de Janeiro (RJ): F. Briguiet, 1942.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Amazônia: a dimensão política dos “conhecimentos tradicionais” como fator essencial de transição econômica – pontos resumidos para uma discussão. In: **Revista Somanlu**, ano 4, n. 1, 2004.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2a ed. São Paulo: Duas Cidades, [1950] 1982.
- ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1962 [1928].
- ANDRIOLLI, Carmen Silvia; FRANCESCO, Ana Alves de; POSTIGO, Augusto de Arruda; CASTRO, Rodrigo Ribeiro de. Ações, discursos e conflitos no território: o caso dos caiçaras da Juréia. **OLAM – Ciência & Tecnologia**, v.1, nº 2, Rio Claro, São Paulo, 2013.
- ARRUTI, José Maurício A. A emergência dos “remanescentes”: notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas. In: **Mana**, vol. 3, nº2, Rio de Janeiro, 1997.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa de. **Fandango do Paraná**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Funarte, 1978.
- _____. “Aspectos Folclóricos do Paraná”. In: **Cadernos de Artes e Tradições Populares**. Museu de Arqueologia e Artes Populares, UFPR, 1973: 57-101.

BALHANA, Altiva Pilatti. "O fandango em Caiobá". In: **Un mazzolino de fiori**, v.I. Curitiba: Imprensa Oficial, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, [1950] 2002.

BARRETO FILHO, Henyo Trindade. "Utopias tecnológicas, distopias ecológicas e contrapontos românticos: "Populações tradicionais" e áreas protegidas nos trópicos". In: **Revista Sexta Feira**, nº 6, pp. 139-151, 2001.

BECKER, Gabriela Liedtke. Além da Tradição: **Etnografando um CTG (Centro de Tradições Gaúchas) na região de Curitiba, Paraná**. 202 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

BERLIN, Isaiah. **Vico e Herder**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

BEVILAQUA, Ciméa Barbato. Chimpanzés em juízo: pessoas, coisas e diferenças. **Horizontes Antropológicos**, vol. 17, nº 35. Porto Alegre, 2011.

BRITO, Maria de Lourdes de Silva; RANDO, José Augusto. **Fandango de mutirão**. Curitiba, PR: Ed. Graf. Mileart, 2003.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANDEA, Matei. **Corsican fragments: difference, knowledge, and fieldwork**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

CÂNDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006 [1965].

_____. Introdução. In: ROMERO, Sílvia. **Teoria, crítica e história literária**. São Paulo: EDUSP, 1978. p. IX-XXX.

_____. Sílvia Romero: Crítico e Historiador da Literatura. In: Sílvia Romero 1851/1914: bibliografia e estudos críticos. Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro. Salvador, 1999.

CARDOSO, Fabíola Nogueira da Gama. **Línguas como patrimônio imaterial: Etnografia de um debate**. 129 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

- CARDOSO, Ruth. "Movimentos Sociais Urbanos: balanço crítico". In: SORJ, Bernardo; TAVARES DE ALMEIDA, Maria Hermínia (Orgs.). **Sociedade e Política no Brasil Pós-64**. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, [1984] 2008.
- CARDOSO, Ruth [et al.]. **Comunidade Solidária: Fortalecendo a sociedade, promovendo o desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Comunitas, 2002.
- CARDOSO, Ruth. "Fortalecimento da Sociedade Civil". In: IOSCHPE, Evelyn [et al.] **3º Setor: desenvolvimento social sustentado**. São Paulo: Paz e Terra, [1997] 2000.
- CARNEIRO, Edison. "Evolução dos Estudos de Folclore no Brasil". In: **Revista do Folclore Brasileiro**, nº 3, 1962.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Cultura" e Cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; ALMEIDA, Mauro. Populações tradicionais e conservação ambiental. In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.
- CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro: IBAC, 1992, p. 23-38.
- _____. Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-brasileiras: do patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: **Série Antropologia**, nº 354. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 2004.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11 ed. São Paulo, Global, 2000.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. "Por uma antropologia dos Estudos de Folclore". In: CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro (org.). **Reconhecimentos – Antropologia, Folclore e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- CAVALCANTI, Maria L. Viveiros de Castro; BARROS, Myriam Lins de; VILHENA, Luís Rodolfo; SOUZA, Marina de Mello e; ARAÚJO, Silvana. Os Estudos de Folclore no Brasil. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro: IBAC, 1992, p. 101-112.

CIACCHI, Andrea. Gioconda Mussolini: uma travessia bibliográfica. **Revista de Antropologia**, v. 50, nº 1. São Paulo: USP, 2007.

COELHO, Karina. Entre *ilhas* e *comunidades*: Articulações políticas e conflitos socioambientais no Parque Nacional do Superagui. 169f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. A cultura invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial. **Anuário Antropológico**, v. 2009, p. 179-210, 2010.

_____. A vida material das coisas intangíveis. In: LIMA, Edilene Coffaci de; COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. (orgs.). Conhecimento e cultura: práticas de transformação no mundo indígena. Brasília: Athalaia, 2010.

COMISSÃO PARANAENSE DE FOLCLORE. **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore**. Curitiba: MEC, 1976.

CORRÊA, Joana Ramalho Ortigão. **Vamos fazer um fandango: arranjos familiares e sentidos de pertencimento em um dinâmico mundo social**. 202 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

_____. Museu Vivo do Fandango: um projeto em construção. In: DIEGUES, Antônio Carlos (org.). **Enciclopédia caiçara**, v.5: festas, lendas e mitos caiçaras. São Paulo: Hucitec/USP, Nupaub/CEC, 2006.

COWAN, Jane K. Culture and Rights after *Culture and Rights*. **American Anthropologist**, Vol. 108, Issue 1, pp. 9–24, 2006.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Ana. **Pesca e Marginalização no Litoral Paulista**. 190 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1973.

_____. **Pescadores, camponeses e trabalhadores do mar**. São Paulo: Atica, 1983.

_____. **Diversidade Biológica e Culturas Tradicionais Litorâneas: o Caso das comunidades Caiçaras**. Série Documentos e Relatórios de Pesquisa nº 5, São Paulo: NUPAUB-USP, 1988.

_____. **O mito moderno da natureza intocada.** São Paulo: USP-NUPAUB, 1994.

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1983].

DURHAM, Eunice. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, Ruth. **A aventura antropológica: teoria e pesquisa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FERREIRA, Antonio Celso. **A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940).** São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Os Wajãpi em frente da sua cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 32, p. 110-129, 2005.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Ocidental. **Revista de Estudos e Pesquisas (Fundação Nacional do Índio)**, v. 4, p. 10-20, 2011.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. **Revista de Antropologia** (USP. Impresso), v. 55, p. 19-49, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri.** 134 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

GUÉRIOS, Paulo. Das relações entre música popular e folclore: o caso da música ucraniana no Estado do Paraná. **Anais da IX Reunião de Antropologia do Mercosul.** Curitiba, 2011.

_____. Sobre a pesquisa e o registro de sonoridades: da produção cultural em antropologia. **Revista de Antropologia**, v. 56, nº 1, São Paulo: USP, 2013.

GUIDI, Maria Laís Mousinho. Elementos de análise dos “estudos de comunidade” realizados no Brasil e publicados de 1948 a 1960. **Revista de Educação e Ciências Sociais**, 1962.

GUIMARÃES, B; GIRARDI, Luisa; OLIVEIRA, Mariana; HARAYAMA, Rui. Pontos em expansão: uma conversa com Marilyn Strathern. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 21, 2012.

HANDLER, Richard. Cultural property and cultural theory. **Journal of Social Archaeology**, Vol. 3 (3): 353-365, 2003.

IPHAN. **Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais**. Brasília, 2000.

IPHAN. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil (2003-2010)**. 2 ed. IPHAN, Brasília, 2010.

IPHAN. **Dossiê de Registro do Fandango Caiçara**. Brasília, 2011.

KÖHLER, Eumar André. As práticas e os usos do “folclore” no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná (1958-2013). 275f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução a Teoria do Ator-Rede**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEITE LOPES, José Sérgio. (Org.). **A Ambientalização dos Conflitos Sociais: Participação e Controle Público da Poluição Industrial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976 [1973].

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1955].

LITTLE, Paul. Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: por uma antropologia da territorialidade. **Série Antropologia**, nº 322, Brasília, 2002.

MAGNANI, J. Guilherme; TORRES, Lilian. **Na metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2000.

MARANHÃO, Maria Fernanda Campelo. Conhecendo o homem e a paisagem paranaense: o Museu Paranaense e o desenvolvimento das ciências sociais e naturais no Paraná entre as décadas de 1940-1950. *In*: SZWAKO, J. E. L; OLIVEIRA, M. (orgs.). **Ensaio de sociologia e história intelectual do Paraná**. Curitiba: Ed. UFPR, 2009.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. **Tocadores: homens, terra, música e cordas**. Curitiba: Olaria, PETROBRÁS, 2002.

MARTINS, Luciano. A gênese de uma *intelligentsia*: intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 2 (4): 65-87, 1987.

MARTINS, Marcelo Adriano. **Duas Trajetórias, um Modernismo Musical? Mário de Andrade e Renato Almeida**. 131f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2009.

MARTINS, Patrícia. **Um Divertimento Trabalhado Prestígios e Rivalidades no Fazer Fandango da Ilha dos Valadares**. 134 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

MEDEIROS, Alan Rafael de. **Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI): promoção da música sinfônica erudita em Curitiba por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI (1946-1950)**. 205 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

Ministério da Cultura. **Seminário Nacional de Políticas Pública para as culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

MONTEIRO, Allan Rodrigo Arantes. **Depois do meio ambiente: mudança social em uma unidade de conservação ambiental**. 258f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) -. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2002.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. **Os pescadores do litoral sul de São Paulo: um estudo de sociologia diferencial**. Campo Grande: Hucitec/NUPAUB/CEC, 2003.

MUSSOLINI, Gioconda. **Ensaio de antropologia indígena e caçara**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

NETO, Manoel J. de Souza. Inami Custódio Pinto: amor sincero pelo Paraná. In: **A [des]construção da Música na cultura paranaense**. Manoel J. de Souza Neto, Aimore do Brasil Arantes. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004, pp. 226-232.

- NOVAK, Patrícia; DEA, Tellma Suckow Leal. **Fandango Paranaense da Ilha dos Valadares: uma manifestação caiçara**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2005.
- OCHOA, Ana Maria. Los géneros musicales locales ante el siglo XXI: del folclore a la indústria y al patrimônio intangible. In: **Músicas locais em tiempos de globalización**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003, p. 83-124.
- OLIVEIRA, Márcio de. As Ciências Sociais na década de 1950 em um estado do sul do Brasil: o caso do Paraná. **Revista de Ciências Sociais: Política e Trabalho**, nº 24, Universidade Federal da Paraíba, 2006, p. 139-159.
- OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **O silêncio dos vencedores: genealogia, classe dominante e estado no Paraná**. Curitiba: Moinho do Verbo, 2001.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas**. Editora Olho d'água, S.D [1992].
- PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras rumo ao progresso: ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense, 1829-1889**. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.
- PICOLI, Fabíola. **Terra Roxa e outras terras: modernismo e paulistanidade**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.
- PIMENTEL, Alexandre. Da desterritorialização à re-significação: a re-existência dos caiçaras da Juréia. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense, 2010.
- _____. **Fandango's Living Museum Guide: Best Safeguarding Practice**. Paris: UNESCO, 2014.
- PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORREA, Joana (orgs.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.
- PIMENTEL, Alexandre; PEREIRA, Edmundo; CORREA, Joana. Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, patrimônio e território. **Anais do 35º Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu, Minas Gerais, 2011.
- PINTO, Inami Custódio. **Folkpar: curso de folclore**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, [s.d.].
- _____. **Fandango do Paraná**. Curitiba: Ed. UFPR, 1992.
- _____. **Folclore: aspectos gerais**. Curitiba: Ibpx, 2005.

PINTO, Inami Custódio; BONAMIGO, Zélia Maria; SILVA, Jorge Antonio de Queiroz e (org.). **Folclore no Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

POMBO, Rocha. **O Paraná no centenário (1500-1900)**. 2a ed. Rio de Janeiro; Curitiba: J. Olympio: Secretaria da Cultura e do Esporte, 1980 [1900].

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. **Atores e Reatores na Juréia: idéias e práticas do ecologismo**. 240 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1992.

RODERJAN, Roselys Vellozo. Sobre as origens do Fandango Paranaense. In: **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore**. Curitiba: FUNARTE, 1980.

_____. **Comissão Paranaense de Folclore, 50 anos (1948-1998)**. Curitiba: Gráf. Comunicare, 1998.

RODRIGUES, Carmem Lúcia. **O Lugar do Fandango Caiçara: natureza e cultura de “povos tradicionais”, direitos comunais e travessia ritual no Vale do Ribeira (SP)**. 301 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1897.

RUBINO, Silvana Barbosa. Clube de pesquisadores: a Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de sociologia. **Anais do Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu, Minas Gerais, 1989.

SAHLINS, Marshall. O Pessimismo Sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em vias de extinção. Parte I. **Mana**, v.3, n.1, p.41-73, 1997.

_____. O Pessimismo Sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em vias de extinção. Parte II. **Mana**, v.3, n.2, p.103-150, 1997.

SALLAS, Ana Luisa Fayet. O Lugar do popular e do folclórico no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR. In: SZWAKO, J. E. L; OLIVEIRA, M. (orgs.). **Ensaio de sociologia e história intelectual do Paraná**. Curitiba: Ed. UFPR, 2009.

SANDRONI, Carlos. **Mário contra Macunaíma**. São Paulo; Rio de Janeiro: Vertice: IUPERJ, 1988.

_____. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SEGATO, Rita Laura. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro: IBAC, 1992, p.13-21.

SHIMABUKURO, Elizabete H; BOTANI, Aparecida Saltes Linares; AZEVEDO, José Eduardo. Introdução in: **Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore**. Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo, Série Catálogo Acervo Histórico, s/d.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. **Fandangueros, folcloristas e produtores culturais: um estudo sobre a trajetória conceitual do fandango**. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Departamento de Antropologia, Curitiba, 2012.

SOARES, Ana Lorym. **Revista Brasileira de Folclore: intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976)**. 216f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2010.

TAVARES DE LIMA, Rossini. **O Folclore do litoral norte de São Paulo**. Rio de Janeiro: Mec, 1981 [1961].

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. **Mana**, Rio de Janeiro, vol.4, n.1, pp. 186-188, 1998.

_____. Mário e o Folclore. **Revista do Patrimônio**, Brasília, IPHAN, nº 30, pp. 91-109, 2002.

_____. O “sentimento da brincadeira”: novas modalidades de conhecimento da música folclórica. **Anais do XIV Encontro da ANPPOM**, Porto Alegre, 2003.

_____. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: **Patrimônio**

imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

_____. O destino dos artefatos de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira). In: VELHO, Gilberto; SANTOS, Gilda (orgs.). **Artifícios & Artefatos: entre o Literário e o Antropológico.** Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2006.

VALENTINI, Luísa. Nos “arredores” e na “capital”: as pesquisas da Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939). **Revista Ponto Urbe**, nº 5, 2009.

_____. **Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938).** 242 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993.

_____. A "cidade-voyeur": o Rio de Janeiro visto pelos paulistas. In: **Revista Rio de Janeiro**, n. 8, 2002.

VIANNA, Catarina Morawska. **Os Enleios da Tarrafa: Etnografia de uma parceria transnacional entre ONGs através de emaranhados institucionais de combate à pobreza.** 402 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

VIANNA, Letícia. Patrimônio Imaterial: A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. In: **Série Encontros e Estudos** nº 5, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964.** Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: **A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2006a.

_____. Imagens da natureza e da sociedade. In: **A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2006b.

ZANATTA, Maria Aparecida Fabri. **Inami Custódio Pinto: divulgação da cultura popular e aspectos paranistas de sua obra**. 130 f. Monografia (Especialização em Metodologia da Arte). Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 1993.

WALDMAN, Thaís Chang. A São Paulo dos Prados. **Revista Ponto Urbe**, nº 13, 2013.

WILLEMS, Emilio; MUSSOLINI, Gioconda. **Ilha de Búzios: uma comunidade caiçara no sul do Brasil**. São Paulo: Hucitec: NUPAUB/CEC, 2003.